

Université de Montréal

**Le livre est mort, vive le livre !
L'obsession bibliophilique chez Charles Nodier**

par
Alexandra Filion

Département des littératures de langue française
Faculté des arts et des sciences

Août 2017

Mémoire présenté à la Faculté des arts et des sciences
en vue de l'obtention du grade de M.A.
en littératures de langue française

© Alexandra Filion, 2017

RÉSUMÉ

Charles Nodier est l'un des plus illustres bibliophiles de son époque. Sa passion parfois obsessive a largement orienté sa carrière (de bibliothécaire, collectionneur de livres anciens, bibliographe, éditeur), mais a également marqué son œuvre littéraire. Or, il est malgré lui témoin des grands changements qui s'opèrent dans le commerce du livre pendant la Restauration. L'industrialisation du livre a pour effet l'augmentation des tirages et la baisse de sa qualité matérielle. Au fur et à mesure que cette tendance s'intensifie, les réactions de Nodier deviennent de plus en plus virulentes, de sorte qu'il en vient jusqu'à dénoncer l'invention de l'imprimerie. Cette étude se donne pour objectif global d'analyser le rôle que joue la bibliophilie dans l'œuvre romanesque de Nodier, tout particulièrement dans l'*Histoire du roi de Bohême et de ses sept châteaux*. Les deux premiers chapitres de ce travail se penchent sur l'objet-livre, puis sur la bibliothèque comme structure romanesque. Le troisième et dernier chapitre réconcilie certaines positions *a priori* incompatibles énoncées par Nodier : le bibliophile était paradoxalement un grand détracteur du livre, notamment en raison de ses recherches linguistiques qui débouchent sur la condamnation de l'alphabet. Cette ultime section se consacre ainsi aux reproches que Nodier adresse au livre, puis aux moyens qu'il adopte pour le libérer des faiblesses de la lettre en réhabilitant les sens du lecteur.

Mots-clés : Charles Nodier ; littérature française du dix-neuvième siècle ; roman ; histoire du livre ; romantisme ; bibliophilie.

ABSTRACT

Charles Nodier is one of the most renowned bibliophiles in his time. His passion, at times obsessive, largely guided his career (of librarian, ancient book collector, bibliographer, editor), but also left its mark in his literary work. He is, in spite of himself, a witness of the great changes taking place in the book trade during the Restoration. In the nineteenth century, the industrialization of the book leads to an increase in print runs as well as a decrease of its material quality. As this trend intensifies, Nodier's reactions became more and more virulent, to the point that he condemns even the invention of the printing press. The general purpose of this study is to analyze the role of bibliophilia in the literary works of Nodier, especially in the *Histoire du roi de Bohême et de ses sept châteaux*. The first two chapters of this work focus on the book-object, then on the library as a novelistic structure. The third and final chapter reconciles some of the most incompatible positions adopted by Nodier: though he was a bibliophile, he criticizes the book, partly because his linguistics researches led him to a condemnation of the alphabet. Thus, this last section looks at the reproaches that Nodier addresses to the book, and then at the means he used to free it from the weaknesses of the letter by rehabilitating the reader's senses.

Keywords : Charles Nodier ; 19th-century French literature ; novel ; history of books ; Romanticism ; bibliophilia.

TABLE DES MATIÈRES

Résumé	i
Abstract.....	ii
Liste des abréviations.....	v
Remerciements	vi
Introduction	1
Chapitre 1 : Le livre en péril.....	12
1.1 Expansion du commerce du livre et impacts sur l’imaginaire	14
1.1.1 Le commerce du livre postrévolutionnaire.....	14
1.1.2 Surproduction de livres : (ré)apprendre à quantifier	18
1.1.3 L’imaginaire du nombre et le nombre dans l’ <i>Histoire du roi de Bohême</i>	21
1.2 Détérioration du livre au XIX ^e siècle : le bibliophile endeuillé	24
1.2.1 Dégradation du livre au XIX ^e siècle.....	24
1.2.2 Un texte sain dans une reliure saine	27
1.2.3 <i>Le Bibliomane</i> : la maladie du livre.....	30
1.3 Sauver le livre par le livre : l’ <i>Histoire du roi de Bohême et de ses sept châteaux</i>	33
1.3.1 Le livre : une construction.....	33
1.3.2 Manipuler, consulter, observer : la lecture concurrencée.....	36
1.3.3 À la frontière des régimes allographique et autographique.....	41
Chapitre 2 : Le livre mode d’emploi.....	45
2.1 Destruction du mythe de l’inspiration créatrice	46
2.1.1 Le roman : construction arbitraire et malléable.....	46
2.1.2 La réception feinte dans le livre en train de se faire.....	50
2.1.3 L’auteur en questions	53
2.2 Destruction de l’illusion romanesque.....	57
2.2.1 Délits métaleptiques	57
2.2.2 Quand le dehors parasite le dedans	61
2.2.3 L’impasse du lecteur : mensonges, interruptions, cacophonie	64
2.3 Une bibliothèque érigée sur les ruines du récit	67
2.3.1 L’encyclopédie des possibles du livre.....	68
2.3.2 Réseaux de livres.....	71
2.3.3 Des bibliothèques romanesques au roman-bibliothèque	74

Chapitre 3 : Dépasser le livre	80
3.1 Délimiter l'originalité, le plagiat et l'intertextualité.....	81
3.1.1 L'invention de l'originalité	81
3.1.2 Nodier plagiaire : entre la pratique et la théorie	85
3.1.3 Sublimier le plagiat	88
3.2 Mouvements vers le passé.....	92
3.2.1 Quête de la langue originelle.....	93
3.2.2 Le livre est mort, mort au livre.....	97
3.2.3 Réminiscences du Moyen Âge	100
3.3 Dépasser la lettre pour sauver le livre	104
3.3.1 Voir le texte.....	105
3.3.1 Entendre le texte.....	108
3.3.3 Dédoubler le texte : cas hybrides	111
Conclusion.....	1167
Bibliographie	124
Annexe I	i
Annexe II.....	ii
Annexe III	iii
Annexe IV	iv
Annexe V	v
Annexe VI	vi
Annexe VII.....	vii
Annexe VIII	viii
Annexe IX	ix
Annexe X.....	x
Annexe XI	xi
Annexe XII.....	xii
Annexe XIII	xiii
Annexe XIV.....	xiv
Annexe XV	xv

LISTE DES ABRÉVIATIONS

<i>AdL</i>	<i>L'Amateur de livres</i>
<i>B</i>	<i>Le Bibliomane</i>
<i>HRB</i>	<i>Histoire du roi de Bohême et de ses sept châteaux</i>
<i>MM</i>	<i>Moi-même</i>

REMERCIEMENTS

Je tiens d'abord à remercier Ugo Dionne, mon directeur, qui m'a supervisée pendant l'élaboration et la rédaction de ce projet de mémoire. La justesse de ses commentaires et de ses corrections a largement contribué à la qualité du produit fini. Je le remercie surtout d'avoir été un professeur volubile, charismatique et captivant.

Je remercie également Philip-Emmanuel Aubry, Jeffrey Brown-Pagé et Mylène Gagnon, mes correcteurs bénévoles dont les lectures attentives et les commentaires pertinents m'ont été d'une grande aide.

INTRODUCTION

Dans l'œuvre littéraire de Charles Nodier, l'*Histoire du roi de Bohême et de ses sept châteaux*¹ détonne, notamment en raison de son fort investissement visuel et de sa structure fragmentaire. Fidèle à son habitude, Nodier effleure dans ce roman des disciplines aussi nombreuses que variées, qui se chevauchent sans méthode apparente au gré de l'inspiration des trois narrateurs, mais qui se rapportent le plus souvent à l'objet autour duquel l'écrivain a articulé sa carrière, soit le livre. La question de la matérialité livresque nous permettra de poser une première hypothèse selon laquelle la confection de ce roman constitue un acte de résistance de Nodier contre les tendances industrielles de son époque, dans la mesure où l'exploitation des caractères physiques du livre garantit son unicité et complique sa reproduction. À cet égard, nous nous demanderons quels sont les changements qui se sont produits dans l'industrie du livre au début du XIX^e siècle et comment l'*Histoire du roi de Bohême* tente de leur échapper. Ensuite, nous avançons que la bibliothèque est à la base de la structure décousue du *Roi de Bohême*. En effet, en réunissant quatre grands intertextes (Cervantès, Sterne, Swift et Rabelais), le roman fonctionne comme un rayon de bibliothèque, dans la mesure où chaque chapitre peut se lire et s'apprécier individuellement. Nous nous interrogerons sur la « bonne » manière d'aborder le roman : dans quelles proportions doit-il être lu, regardé, voire simplement consulté ? Enfin, nous postulons que l'*Histoire du roi de Bohême* jette les bases d'un nouveau projet livresque qui, entre autres, réhabilite les sens du lecteur. Cela constitue pour Nodier une manière de faire la synthèse des positions tantôt élogieuses, tantôt accusatrices qu'il a adoptées vis-à-vis du livre. Nous nous questionnerons ainsi sur la nature de reproches que Nodier adresse au livre et à la lettre, ainsi qu'aux voies que l'*Histoire du roi de Bohême* emprunte pour les contourner.

¹ Nous adopterons l'orthographe *Histoire du roi de Bohême*, mais citerons correctement les critiques qui adoptent l'orthographe *Histoire du [R]oi de Bohême*.

Avant de nous lancer dans le vif du sujet, nous effectuerons d'abord une brève revue de la littérature dans le but de nous situer par rapport aux principaux travaux concernant l'*Histoire du roi de Bohême*. Pour certains critiques, le chaos du roman – assemblage de genres, de discours et de médiums, où les personnages s'interrompent à l'envi – est tel qu'il est à peu près impossible de le lire. Ainsi, Daniel Sangsue conclut que l'horizon d'attente du lecteur est trompé, de sorte que même si l'œuvre avait le potentiel de bouleverser le roman comme *Hernani* a bouleversé le théâtre, on ne peut parler que d'une « bataille manquée » : la « lisibilité 'minimum' [...] n'est pas suffisante pour faire de l'*Histoire du Roi de Bohême* un récit abordable par un large public². » Sangsue se base notamment sur la structure du livre, « bouleversant la conception organique de l'œuvre³ », et sur les multiples interruptions qui ont pour effet « de frustrer le lecteur d'un investissement identificatoire de l'histoire⁴. » Pour lui, le roman de Nodier opère sans considération pour le lecteur : « autoréférentiel, autosuffisant, il donne parfois l'impression d'une machine qui tournerait à vide⁵. »

Barbara Dimopoulou tend à nuancer, « sans le contredire, le constat que D. Sangsue porte sur la réception du *Roi de Bohême* »; elle considère que, même si le roman n'a pas engendré de véritable révolution littéraire, Sangsue minimise la portée de sa réception. Après avoir recensé les critiques et comptes rendus du roman parus à l'époque de sa publication, B. Dimopoulou constate que « [d]ans le *corpus* de quatorze recensions du *Roi de Bohême* en 1830 [...], huit sont franchement admiratives, cinq vigoureusement défavorables, et une se veut neutre⁶ », de sorte qu'on peut manifestement parler d'une réception plus positive que négative. Dans *Le Récit excentrique*, Sangsue fait effectivement état de journalistes perplexes devant la structure de ce roman inclassable : les quatre extraits mis de l'avant tendent à confirmer la thèse selon laquelle

² D. SANGSUE, *Le Récit excentrique: Gautier, de Maistre, Nerval, Nodier*, Paris, José Corti, 1987, p. 274.

³ *Ibid.*, p. 245.

⁴ *Ibid.*, p. 252.

⁵ *Ibid.*, p. 265.

⁶ B. DIMOPOULOU, « L'*Histoire du roi de Bohême et de ses sept châteaux* de Charles Nodier: une "moquerie" romantique », dans M. Arrous (éd.), *Stendhal, les romantiques et le tournant de 1830: actes du colloque international de Paris, 10-11 mars 2006*, Paris, Eurédit, 2008, p. 127.

l'illisibilité du roman a miné sa réception. En dressant un portrait plus complet de la réception immédiate du roman, B. Dimopoulou prouve que la réception a été en fait assez positive, et donc, que le roman n'est pas aussi illisible qu'il pourrait sembler.

À l'instar de D. Sangsue, Charles Grivel adopte la perspective du lecteur, et s'attache principalement à la structure du roman, dont il dégage les effets la lecture : « La scansion sera rude et la secousse certainement brutale : c'est que le terrain à parcourir n'est pas plane et qu'il s'agit de ne perdre aucun des aspects qu'offrent les objets rencontrés en chemin⁷. » Pour Grivel, le lecteur qu'on s'ingénie à « leurrer tout au long de sa course⁸ » est vite aux prises avec « la sensation du vide⁹ », puis avec le « vertige¹⁰ ». Toutefois, d'autres critiques rejettent cette hypothèse d'un lecteur indisposé et perplexe. Anne-Marie Christin affirme par exemple que le livre, initialement illisible, sera justement structuré par son lecteur, qui élabore une « véritable syntaxe [...] dans le discontinu¹¹ » : c'est le lecteur qui a la responsabilité d'unifier les fragments. De la même manière, Beate Ochsner considère la désarticulation et la dislocation de la matière romanesque comme un « jeu auquel le lecteur est invité à participer¹². » Nous rejoignons ici A.-M. Christin et B. Ochsner : nous ne considérons le roman de Nodier ni illisible, ni fermé ; au contraire, nous estimons qu'il établit une relation dynamique et non contraignante avec son lecteur qui peut lire, regarder et consulter l'œuvre à son gré et dans l'ordre qu'il souhaite. Tout bien pesé, nous espérons démontrer que le lecteur n'aura jamais été aussi libre que dans *l'Histoire du roi de Bohême*.

Quelques études sur le *Roi de Bohême* se fondent sur une approche psychanalytique, et vont jusqu'à faire de Nodier un précurseur de Sigmund Freud. Simon Jeune, qui se donne pour

⁷ C. GRIVEL, « Nodier : Le Tour de Babel », *Romantisme. Revue du dix-neuvième siècle*, n° 136, 2007, p. 17.

⁸ *Ibid.*, p. 18.

⁹ *Id.*

¹⁰ *Ibid.*, p. 19.

¹¹ A.-M. CHRISTIN, *L'Image écrite, ou, La déraison graphique*, Paris, Flammarion, 1995, p. 139.

¹² B. OCHSNER, « Médiatisation. Charles Nodier et la question du livre », *Romanitische Zeitschrift für Literaturgeschichte / Cahiers d'Histoire des littératures romanes*, vol. 28, n° 1, 2004, p. 68.

objectif de déterminer ce qui fait la modernité et l'originalité de l'*Histoire du roi de Bohême*, voit ainsi dans les illustrations du chapitre « Exhibition » une ébauche du schéma freudien, et ce, près de cent ans avant la publication de l'ouvrage *Le Moi et le Ça* (1923) :

Dans les profondeurs de la cavité matricielle, les monstres de l'inconscient et leur figuration effrayante : nous sommes au royaume de la bestialité. Tout en haut le triomphe du « surmoi », avec des images rassurantes, pacifiantes, et même un peu guindées. Entre les deux le « moi » se construit comme il peut ; le dessins [*sic*] présente des humanoïdes à l'aspect simiesque, et, juste au-dessus, des scènes de famille ou de vie sociale. N'est-ce pas là, en images, l'essentiel du schéma freudien, le moi cherchant à se structurer, pris entre les pulsions du *ça* et les exigences du *surmoi*¹³.

Marie-Jeanne Boisacq-Generet pose également Nodier comme un précurseur de Freud en raison de sa découverte selon laquelle « le rêve nous permet d'entrevoir l'être psychique derrière l'être social¹⁴. » Elle estime notamment que l'*Histoire du roi de Bohême* serait pour Nodier « une recherche de soi à travers toutes les parodies¹⁵. » Dans la deuxième partie de l'ouvrage, elle se penche sur différents éléments qui contribuent à la modernité du roman : la recherche linguistique est considérée comme un moyen « d'exorciser la folie obsessionnelle qui [menace Nodier]¹⁶ », la structure fragmentée du roman suit « la logique du rêve¹⁷ », et sa qualité de livre-objet satisfait une « obsession » de l'auteur, soit d'« écrire un livre original par sa *forme*¹⁸. » Nous objecterons pour notre part que toute la question du livre est ici gommée au profit d'une interprétation fédératrice, qui simplifie notamment la question du livre-objet et des recherches linguistiques. Effectivement, le fait d'offrir une seule explication, selon laquelle Nodier se libère de ses obsessions par le texte, ne permet pas de rendre compte de la complexité de ses enjeux. Dans le cadre de ce travail, nous garderons donc nos distances par rapport à l'approche psychanalytique. Nous admettons certes la présence de la thématique du rêve dans

¹³ S. JEUNE, « Plus jeune qu'à sa naissance, le *Roi de Bohême* a cent cinquante ans », *Revue française d'histoire du livre*, n° 28, 1980, p. 511.

¹⁴ M.-J. BOISACQ-GENERET, *Tradition et modernité dans l'Histoire du Roi de Bohême et de ses sept châteaux de Charles Nodier*, Paris, Champion, 1994, p. 13.

¹⁵ *Ibid.*, p. 171.

¹⁶ *Ibid.*, p. 309-310.

¹⁷ *Ibid.*, p. 310.

¹⁸ *Ibid.*, p. 311.

l'Histoire du roi de Bohême, de même que dans le reste de l'œuvre de Nodier, mais nous constatons que les interprétations de type psychanalytique ne permettent pas de rendre compte de manière convaincante de certains aspects déterminants du roman, notamment de l'investissement matériel du livre.

À cet effet, nous opposerons aux psychocritiques le point de vue d'A.-M. Christin, qui détourne la question du rêve pour introduire un enjeu plus global :

En vérité, le *roi de Bohême* constitue la manifestation décisive – parce qu'elle y prend une forme expérimentale qui la fait échapper à son auteur – d'une démarche que *Smarra* laissait déjà pressentir, mais de manière plus personnelle. Est-ce exactement celle du rêve ? Le *Roi de Bohême* nous signifie qu'elle est, plus essentiellement, celle du *voir*, de la vision considérée comme mode mystérieux, mais plénier de la pensée¹⁹.

Bien qu'elle aborde la présence du rêve dans le roman, Christin le considère donc comme subordonné à la vision. Elle est aussi la seule à doter l'histoire des *Aveugles de Chamouny* d'une véritable importance narrative, car ce récit inséré – souvent écarté en raison de son sentimentalisme – repose entièrement sur la thématique de la vision (ou de son absence) qui unit, puis sépare les amants après qu'Eulalie eut recouvré la vue. Christin conclut ainsi que les rêves sont chez Nodier inféodés au visuel, leur utilité consistant à « amplifier monstrueusement, jusqu'à la rendre hallucinatoire, cette pensée de la vision qu'ignore notre conscience et qui lui est pourtant essentielle²⁰. » Nous attachons une grande importance à cette conclusion d'A.-M. Christin : nous croyons effectivement que *l'Histoire du roi de Bohême* parvient à réhabiliter les sens du lecteur, conformément à l'idée de Nodier selon laquelle la langue ne cesse de se complexifier au détriment de l'expressivité. Si le lecteur est si déstabilisé par le roman, comme le croient D. Sangsue et C. Grivel, c'est parce qu'on l'invite à lire autrement : sensuellement plutôt qu'intellectuellement.

Deux études nous seront particulièrement utiles, tant elles fondent leur interprétation de *l'Histoire du roi de Bohême* sur la thématique du livre. Didier Barrière, dans *Nodier l'homme*

¹⁹ A.-M. CHRISTIN, *L'Image écrite, ou, La déraison graphique*, 1995, *op. cit.*, p. 139.

²⁰ *Ibid.*, p. 140.

du livre. Le rôle de la bibliophilie dans la littérature, consacre un chapitre entier à l'*Histoire du roi de Bohême* qu'il considère comme le point culminant de la réflexion sur le livre chez Nodier. À l'instar de D. Barrière, nous nous intéressons d'abord au bibliophile pour mieux comprendre l'incidence de son obsession sur son œuvre. Comme lui, nous estimons que l'*Histoire du roi de Bohême* est le livre le plus intrinsèquement *livresque* de Nodier, et qu'il est impossible de l'appréhender sans avoir une connaissance préalable des bibliographies, collections et articles publiés par le bibliothécaire de l'Arsenal. Le travail monumental réalisé par Barrière (qui retrace l'évolution de la pensée de Nodier sur le livre et l'imprimerie, et analyse la thématique du livre dans le reste de son œuvre) livre un portrait très riche du bibliophile. Qui plus est, en ce qui concerne spécifiquement l'*Histoire du roi de Bohême*, sa démarche intertextuelle et son analyse minutieuse des phénomènes livresques (mise en page, typographie, vignettes) restent à peu près inégalées.

Beate Ochsner avance pour sa part que l'*Histoire du roi de Bohême*, « incorporant d'autres livres, *speculum* de l'exposition, ouvre sur une scène imaginaire, un lieu fantastique, la bibliothèque²¹. » Cette idée se rapproche de l'une de nos hypothèses, selon laquelle Nodier tenterait de créer un roman inspiré par la structure de la bibliothèque. La méthodologie de B. Ochsner nourrit également celle que nous adopterons : elle tente de comprendre le roman en tissant des liens avec les écrits non fictionnels de Nodier concernant le livre et le changement de paradigme qui s'opère à l'époque dans le commerce de la librairie. Il nous semble tout de même qu'Ochsner se sert trop peu de l'*Histoire du roi de Bohême* pour poser ses conclusions : elle fonde son hypothèse sur d'autres romans ou contes de Nodier, alors que nous considérons, comme D. Barrière, que le *Roi de Bohême* représente le zénith de la réflexion nodiérienne sur le livre. Qui plus est, nous estimons que la bibliothèque est davantage qu'un espace imaginaire ouvert par le roman en vertu de ses références intertextuelles : c'est également une clé pour appréhender la structure hétéroclite du *Roi de Bohême* qui fonctionne comme un rayon de

²¹ B. OCHSNER, « Médiatisation. Charles Nodier et la question du livre », 2004, *op. cit.*, p. 68.

bibliothèque où chaque chapitre peut s'apprécier individuellement, quitte à lire dans le désordre.

Nous mentionnerons une dernière étude sur l'*Histoire du roi de Bohême*, soit celle de Catherine Nesci dont l'approche linguistique correspond à l'importance que revêt cette discipline pour Nodier. C. Nesci avance une hypothèse qui s'appuie sur la théorie, chère à Nodier, selon laquelle l'imitation des sons serait à l'origine du langage : « Et le même principe réside aussi à la pratique littéraire de l'auteur du *Roi de Bohême*. Cependant, en déployant une scénographie de la duplication et du simulacre, le mimotexte de Nodier inscrit une parole profondément polémique²². » Elle conclut que la parole mimologique est le principal vecteur du dynamisme de l'*Histoire du roi de Bohême*, qu'elle préserve « la fécondité du langage et de la parodie, au lieu de les figer et de les enfermer dans une logique de l'inertie et de la permanence²³. » Cela correspond à notre hypothèse selon laquelle la langue, dans le roman, tente de contourner ses usages convenus, notamment en ayant recours à des procédés mimologiques comme le calligramme, pour accéder à une plus grande expressivité. C. Nesci avance également que l'imitation est dans le roman un vecteur d'innovation, ce qui rejoint l'hypothèse de M.-J. Boisacq-Generet, également attentive aux enjeux linguistiques, pour qui « [l]e mythe de la créativité est dénoncé au profit de scènes qui prouvent que tout est imitation, parodie, mimographie et qu'écrire c'est hériter, répéter et recombinaison²⁴. » Nous nous intéresserons également ici à la question du plagiat, en faisant intervenir les *Questions de littérature légale* (1812) de Nodier qui aideront à comprendre sa revendication du statut de plagiaire.

²² C. NESCI, « “Lettre mimologique”/“lettre parasite”: imitation et fiction chez Nodier », dans W. Paulson (éd.), *Les genres de l'Hénaurme siècle*, Ann Arbor, University of Michigan, Department of Romance Languages, 1989, p. 99.

²³ *Ibid.*, p. 114.

²⁴ M.-J. BOISACQ-GENERET, *Tradition et modernité dans l'Histoire du Roi de Bohême et de ses sept châteaux de Charles Nodier*, 1994, *op. cit.*, p. 217.

Outre les études qui se penchent sur l'*Histoire du roi de Bohême*, on tiendra aussi compte de celles qui s'attachent à la bibliophilie de Nodier, et à celles qui relatent les grands changements qui se produisent dans le commerce du livre au XIX^e siècle; ces travaux permettent de comprendre à la fois l'importance que revêt le livre pour Nodier, et le traumatisme qu'il subit lorsque le livre, tel qu'il le connaît et le chérit, commence à disparaître. Oliver A. Richard a fourni l'une des premières études sur le travail de Nodier comme bibliographe et bibliophile. Il pose d'ailleurs l'hypothèse selon laquelle la postérité de Nodier est davantage liée à son activité bibliophilique qu'à son œuvre littéraire : « Fifty years after his death, when the short-story writer, novelist, historian, and philologist were all but forgotten, Nodier could still be granted 'une place à part' as a brilliant bibliophile²⁵ ». O. A. Richard reconnaît à Nodier un certain flair, lui qui commence à s'adonner à la bibliographie au moment où la discipline devient nécessaire en raison de l'accumulation exponentielle du nombre de livres. Le *Bulletin du bibliophile*, qu'il fonde avec Jacques-Joseph Techener en 1834, permet à Nodier d'élaborer des articles à caractère bibliographique, littéraire ou linguistique. O. A. Richard le décrit d'ailleurs comme la première revue bibliographique d'importance²⁶.

Deux autres études mettent la bibliophilie de Nodier en relation avec les changements qui s'opèrent dans le commerce du livre, dans les premières décennies du XIX^e siècle. Jacques-Rémi Dahan retrace l'évolution de la pensée de Nodier sur l'imprimerie, au fur et à mesure que la prolifération du livre s'accroît. Il constate que Nodier commence à condamner l'imprimerie au moment où les innovations techniques pullulent et où les tirages explosent, car pour lui la surabondance du livre est irrémédiablement liée à sa mort imminente. Il cite Nodier lui-même à cet effet : « Au premier abord, on croirait que l'abondance des matériaux qu'elle [l'imprimerie] procure favorise la recherche de la vérité ; en y réfléchissant mieux, on s'aperçoit que la difficulté en est augmentée²⁷. » Nodier perçoit l'abondance de livres comme un

²⁵ O.A. RICHARD, « Nodier as Bibliographer and Bibliophile », *The Library Quarterly*, vol. 26, n° 1, 1956, p. 23.

²⁶ *Ibid.*, p. 26.

²⁷ Cité par J.-R. DAHAN, « Nodier et la mort du livre », dans *Charles Nodier: colloque du deuxième centenaire, Besançon, mai 1980*, Paris, Belles-Lettres, 1981, p. 215.

synonyme de mort : un tel amas de volumes en rend le tri et l'organisation à peu près impossibles, de sorte que le lecteur peine à s'y retrouver. Pour J.-R. Dahan, « chacune des trois bibliothèques de Nodier dont nous possédons le catalogue (1827, 1829, 1844) constituera une approche plus passionnée, plus acharnée de la bibliothèque idéale²⁸. » Il met le doigt sur la relation paradoxale que Nodier entretient avec le livre : « L'attitude de Nodier est pathétique, parce qu'elle est un déchirement : s'il condamne le livre à dater de 1830, il ne cesse pas pour autant de s'y intéresser, car il appartient au livre, lui a voué sa vie, et disparaîtrait avec lui²⁹. » Cette remarque permet d'emblée d'appréhender les idées souvent contradictoires qui se retrouvent dans l'*Histoire du roi de Bohême*, où le livre est parallèlement confectionné et détruit, à la fois objet d'amour et de dérision.

Nous opposerons immédiatement au point de vue de J.-R. Dahan celui de Jean Viardot, très critique sur cette idée d'une « bibliothèque idéale », et pour qui Nodier s'est illustré dans le domaine bibliophilique au service d'une cause qui lui est encore plus chère : la quête de la langue originelle. J. Viardot remarque d'emblée que la *bibliothèque* de Nodier constitue un « cabinet de raretés et de curiosités bibliographiques³⁰ ». Il constate également que Nodier accordait une importance démesurée à la rareté des livres dont il faisait l'acquisition : « Si chétif d'apparence et si pauvre et misérable de contenu qu'il puisse paraître d'abord, tout livre dont ne subsiste qu'une poignée d'exemplaires, voire un seul et unique, plonge Nodier dans le souci et lève en lui une inquiétude singulière³¹. » Cela amène Viardot à suggérer que l'extrême convoitise qu'a Nodier pour les livres près de disparaître est liée au fait qu'ils contiennent potentiellement des fragments de la langue originelle à laquelle il rêve³². Cette quête a obsédé Nodier tout au long de sa carrière, comme en témoignent son *Dictionnaire des onomatopées*

²⁸ *Ibid.*, p. 216.

²⁹ *Ibid.*, p. 222.

³⁰ J. VIARDOT, « Les nouvelles bibliophilies », dans R. Chartier et H.-J. Martin (éd.), *Histoire de l'édition française. Tome III. Le temps des éditeurs. Du Romantisme à la Belle Époque*, Paris, Promodis, 1987, p. 354.

³¹ *Id.*

³² *Id.*

(1808) et ses *Notions élémentaires de linguistique* (1834). Obsédé par le spectre d'une langue universelle, Nodier aurait, selon Viardot, acquis dans la sphère bibliophilique une notoriété telle qu'il serait par la suite libre de sauvegarder toutes ces raretés qui n'intéressent que lui³³. Comme J. Viardot, nous estimons que les recherches linguistiques de Nodier sont intimement liées à ses démarches bibliophiliques et qu'elles permettent de résoudre les contradictions de Nodier. Il a été détracteur de la lettre et du livre, croyant qu'ils freinent l'essor de la pensée, mais il considère également qu'ils contiennent les dernières traces d'une langue originelle rêvée. Dans la troisième section de notre étude, nous nous pencherons plus spécifiquement sur les liens entre la pensée linguistique de Nodier et l'*Histoire du roi de Bohême*, ultime tentative pour réconcilier les différents pôles de sa philosophie.

Enfin, D. Sangsue, dans une autre étude, traite des malaises engendrés par l'augmentation exponentielle des tirages sous la Restauration. Il voit dans l'*Histoire du roi de Bohême* un livre « joué contre tous les autres livres de son époque³⁴ ». C'est autour de cette idée d'un livre qui tente de résister aux tendances industrielles contemporaines que la première section de notre étude s'articulera. Nous estimons que, dans un contexte où les livres se multiplient et s'uniformisent, l'*Histoire du roi de Bohême* tend vers l'unicité, notamment en raison de son investissement matériel et formel. À cet effet, nous convoquerons certaines études plus pointues concernant les changements qui touchent le monde du livre dans les décennies qui précèdent la publication du roman, tout particulièrement les deuxième et troisième tomes de l'*Histoire de l'édition française*³⁵. Des études qui se penchent sur la bibliophilie et la bibliothèque de Nodier nous permettront de comprendre à quel point le livre était pour lui objet de collection digne des musées, plutôt que texte dont la facture visuelle est largement secondaire. De cette manière, nous pourrions faire valoir que l'*Histoire du roi de Bohême* est un livre-objet au sens où l'œuvre

³³ *Ibid.*, p. 357.

³⁴ *Ibid.*, p. 48.

³⁵ H.-J. MARTIN et R. CHARTIER (éd.), *Histoire de l'édition française. Tome III. Le livre triomphant (1660-1830)*, Paris, Promodis, 1987 ; H.-J. MARTIN et R. CHARTIER (éd.), *Histoire de l'édition française. Tome III. Le Temps des éditeurs. Du Romantisme à la Belle Époque*, Paris, Promodis, 1987.

se veut avant tout livresque, ce qui nous amènera à mettre en évidence ses caractéristiques visuelles. Au terme de ce premier chapitre, nous ferons valoir que le livre est si visuellement incarné qu'il défie les notions d'œuvres allographiques et autographiques élaborées par Gérard Genette³⁶.

Dans la deuxième section, nous nous intéresserons à la structure novatrice de l'*Histoire du roi de Bohême*. Au terme de cette analyse, nous ferons valoir que le roman est bâti à l'image d'un rayon de bibliothèque, où les genres et les savoirs se succèdent sans ordre apparent, ce qui permet au lecteur de s'y promener à l'envers et/ou de faire des sauts de page. Pour ce faire, nous nous appuierons d'abord sur une méthode qui emprunte à la fois à la narratologie et à la poétique : des notions genettiennes comme la métalepse et la métatextualité nous permettront de constater que l'*Histoire du roi de Bohême*, à coup de transgressions et d'hésitations, prive le lecteur de ses codes et l'empêche de faire une lecture suivie. Qui plus est, une analyse intertextuelle du roman nous permettra de constater que quelques grands intertextes traversent le roman, de même qu'une kyrielle de références éparses, de sorte que le *Roi de Bohême* semble se construire par accumulation d'emprunts. Il en résulte que ce roman, en revendiquant son appartenance à d'autres livres, bâtit lui-même une bibliothèque intrinsèque qui est sans cesse renforcée par sa structure.

C'est dans notre troisième et dernière section que nous tenterons de comprendre l'*Histoire du roi de Bohême* à la lumière de la critique de la lettre, du livre et de l'imprimerie par Nodier. Nous poserons à cet effet une ultime hypothèse selon laquelle le roman en question permet à Nodier de réconcilier deux pans de sa pensée jusqu'ici incompatibles. Nodier est en effet un virulent détracteur du livre : il estime que la lettre a freiné l'essor de la pensée humaine et que le livre abrutit les hommes, qui, en portant au livre une confiance aveugle, cessent d'intérioriser et de maîtriser les savoirs. Il condamne également l'imprimerie dans la mesure où elle reproduit aveuglément des livres inutiles au détriment du lettré pour qui le tri s'avère de plus en plus

³⁶ G. GENETTE, *L'Œuvre de l'art. Tome 1. Transcendance et Immanence*, Paris, Seuil, 1994.

éreinçant. Nous estimons que le *Roi de Bohême* a justement été pour lui un moyen d'accéder à un *au-delà* du livre en palliant ses grands défauts. Alors qu'il regrette une hypothétique langue originelle construite par imitation des sons de la nature, il reproche au livre d'avoir entièrement renoncé aux sens au profit de l'intellect. Or, dans l'*Histoire du roi de Bohême*, la lettre se renouvelle lorsque Nodier la dote tantôt d'une spatialité tantôt d'une sonorité. L'usage particulier de la ponctuation permet au texte de reproduire une oralité trop souvent perdue dans le texte écrit. Enfin, les nombreuses vignettes dédoublent le sens du roman, présentent une trajectoire parallèle qui rend le lecteur maître de sa lecture. Nous considérons de cette manière le roman de Nodier comme une manière de se réapproprier le livre et la lettre.

CHAPITRE 1

LE LIVRE EN PÉRIL

Sa main fit alors un geste, et sembla découvrir dans le lointain un océan où tous les livres du siècle se remuaient comme par des mouvements de vagues. Les in-18 ricochaient ; les in-8° qu'on jetait rendaient un son grave, allaient au fond et ne remontaient que bien péniblement, empêchés par des in-12 et des in-32 qui foisonnaient et se résolvaient en mousse légère.

BALZAC, *Physiologie du mariage*

Charles Nodier est d'abord un bibliophile. C'est du moins ce que son activité professionnelle révèle : bibliothécaire, bibliographe, cofondateur du *Bulletin du bibliophile*, coéditeur de la « Collection des petits classiques français », membre de la Société des bibliophiles français, collectionneur de livres rares en plus d'être écrivain lui-même, il a incontestablement voué sa carrière au livre. Ce premier chapitre a pour objectif d'exposer les différentes manifestations de la bibliophilie de Nodier telle qu'elle intègre ses fictions narratives. Toutefois, si le livre est bel et bien une thématique récurrente de l'œuvre nodiérienne, l'*Histoire du roi de Bohême et de ses sept châteaux*³⁷ représente un cas exceptionnel, une œuvre bibliophilique par excellence, dans la mesure où elle est livresque au moins autant, sinon plus, que textuelle. Pour en arriver à cette conclusion, nous convoquerons d'abord l'histoire du livre, de manière à dresser un portrait des mutations survenues dans la période allant de la Révolution française à la monarchie de Juillet. Deux conséquences structureront les premières sections de notre chapitre : la prolifération des livres et la dégradation de leurs caractéristiques matérielles. Parallèlement, nous inscrirons les différentes activités, prises de parole et œuvres fictionnelles de Nodier par rapport à ces deux conséquences. Enfin, l'*Histoire du roi de Bohême* sera plus spécifiquement à l'étude : c'est surtout à l'objet-livre que nous nous intéresserons, de façon à voir dans quelle mesure le roman, en inscrivant sa propre matérialité, témoigne à la fois d'une volonté de résister à

³⁷ C. NODIER, *Histoire du roi de Bohême et de ses sept châteaux*, Paris, Paul Dupont, 1950.

l'industrialisation du livre et d'une tentative d'interroger l'assimilation du livre à son seul statut de support.

1.1 Expansion du commerce du livre et impacts sur l'imaginaire

Depuis son industrialisation au XIX^e siècle, le rapport au livre a été profondément et irrémédiablement altéré. La déréglementation progressive du marché engendre une hausse du nombre des acteurs, de sorte que la concurrence accrue stimule l'émergence de nouvelles stratégies publicitaires pour stimuler la demande. Simultanément, les innovations techniques foisonnent et permettent la multiplication du livre. L'augmentation de la masse de papier génère des réactions aussi nombreuses que diversifiées dans le monde du livre : Nodier, pour sa part, riposte par une condamnation de l'imprimerie. Cependant, malgré cette prise de position polémique, il demeure perméable, comme ses contemporains, à l'incessante calibration de sa production romanesque, de sorte que la dernière partie de cette section sera consacrée à l'imaginaire du nombre, conséquence littéraire d'une nouvelle obsession : la quantification de la littérature.

1.1.1 Le commerce du livre postrévolutionnaire

Les décennies qui précèdent la publication de l'*Histoire du roi de Bohême et de ses sept châteaux* (1830) correspondent à une période charnière dans l'histoire et le commerce du livre :

Le demi-siècle qui va de 1780 à 1830 s'inscrit dans l'histoire de la civilisation écrite en France, ainsi qu'en Angleterre et en Allemagne, comme une période de transformation profonde et de croissance spectaculaire. Le nombre de Français sachant lire passe de sept à douze millions, leurs lectures, d'intensives, deviennent extensives ; la quantité de matière imprimée devient de cinq à dix fois plus importante, selon différentes estimations³⁸.

La déréglementation du marché du livre, amorcée pendant la Révolution française, figure au nombre des éléments déclencheurs des grandes mutations à venir. Avec l'Assemblée constituante de 1791, les corporations sont abolies, de sorte que le marché du livre s'organise

³⁸ D. BELLOS, « La conjoncture de la production », dans R. Chartier et H.-J. Martin (éd.), *Histoire de l'édition française. Tome II. Le livre triomphant. 1660-1830*, Paris, Promodis, 1987, p. 552.

désormais indépendamment de toute institution régulatrice : « L'édition et toutes les autres industries se trouvèrent confrontées à la liberté des affaires et à la compétition ouverte, rendant possible l'expansion qui allait se produire³⁹. » Instantanément, alors que l'un des mandats des corporations était de limiter le nombre de libraires et d'imprimeurs, on observe une explosion du nombre d'imprimeries : de deux-cent-cinquante libraires et imprimeurs à la veille de la Révolution, on passe à plus de six cents dans les années 1790-1795⁴⁰.

Parallèlement à cette explosion du nombre de « joueurs » dans le marché du livre, les habitudes de lecture sont également en mutation. La Révolution française engendre une hausse marquée du taux d'alphabétisation, qui augmente le nombre de lecteurs, mais rend également possible « la généralisation au niveau national de la culture française⁴¹. » Martin Lyons rappelle que « pour des millions de Français, la Révolution fut conduite dans une langue étrangère, ainsi que l'avaient été, en vérité, toutes les entreprises du pouvoir politique⁴². » Conséquemment, les Français sont de plus en plus nombreux à lire et ils forment un lectorat de plus en plus homogène du point de vue linguistique et culturel. D'autres causes plus événementielles relevées par David Bellos expliquent la hausse de la demande dans les décennies postrévolutionnaires : la reconstitution des bibliothèques saccagées pendant la Révolution et les guerres napoléoniennes, le réapprovisionnement des magasins restés dégarnis depuis les licences d'exportation de 1814, puis l'importance que prend la lecture comme moyen d'évasion collectif devant la morosité ambiante qui a suivi la défaite de Waterloo⁴³.

Pour répondre aux demandes croissantes de ce lectorat de plus en plus étendu et de se donner les moyens de ses ambitions, le commerce de la librairie doit miser sur les avancées

³⁹ M. LYONS, *Le Triomphe du livre. Une histoire sociologique de la lecture dans la France du XIX^e siècle*, Paris, Promodis, 1987, p. 12.

⁴⁰ B. VOUILLOT, « La Révolution et l'Empire : une nouvelle réglementation », dans R. Chartier et H.-J. Martin (éd.), *Histoire de l'édition française. Tome II. Le livre triomphant. 1660-1830*, Paris, Promodis, 1987, p. 526.

⁴¹ M. LYONS, *Le Triomphe du livre*, *op. cit.*, p. 25-26.

⁴² *Ibid.*, p. 25.

⁴³ D. BELLOS, « La conjoncture de la production », *op. cit.*, p. 553.

technologiques. À la fin du XVIII^e siècle, « la limite structurelle des différents systèmes technologiques⁴⁴ » est atteinte, et la recherche d'innovations permettant d'augmenter les tirages sans augmenter les coûts de production devient une préoccupation constante. Sans nous aventurer dans le détail de l'invention et de la mise en marché des différentes nouveautés technologiques qui naissent au tournant du XIX^e siècle (tâche dont s'acquitte déjà très bien Frédéric Barbier), nous rappellerons que les progrès techniques dans tous les secteurs d'activité qu'implique la fabrication du livre (confection du papier, métallurgie, fonderie, constructions mécaniques), sont intimement liés à la révolution industrielle⁴⁵. Le procédé de la stéréotypie, la presse métallique, la technique de la lithographie, le papier en rouleau continu et la presse mécanique figurent au nombre des inventions qui changeront progressivement le processus de la fabrication du livre. Fr. Barbier rappelle que l'implantation de ces nouvelles techniques « ne port[e] en fait que sur une minorité d'entreprises » et que, plus que l'innovation elle-même, ce sont les « deux caractères de permanence et d'hétérogénéité⁴⁶ » qui caractérisent le commerce du livre dans la grande période de 1780 à 1830. Toujours est-il que les tirages augmentent de façon claire : alors que l'on recensait environ 1 000 titres soumis au dépôt légal par an à la veille de la Révolution, la production sous le Premier Empire est de l'ordre de 3 000 à 4 000 titres par an, puis de 7 000 à 8 000 sous la Restauration⁴⁷. Parallèlement à l'augmentation des tirages, la création de collections à bon marché permet la chute du prix du livre : sous la Restauration, le prix moyen des livres baisse d'environ 50 %⁴⁸, ce qui aura évidemment pour effet de généraliser leur accessibilité.

On se rappellera qu'à la suite de l'abolition des corporations, l'industrie du livre déréglementée voit apparaître de nombreux compétiteurs avides de faire fortune dans ce

⁴⁴ F. BARBIER, « Les innovations technologiques », dans R. Chartier et H.-J. Martin (éd.), *Histoire de l'édition française. Tome II. Le livre triomphant. 1660-1830*, Paris, Promodis, 1987, p. 545.

⁴⁵ *Id.*

⁴⁶ *Ibid.*, p. 551.

⁴⁷ M. LYONS, *Le Triomphe du livre, op. cit.*, p. 12.

⁴⁸ J.S. ALLEN, « Le Commerce du livre romantique à Paris (1820-1843) », *Revue française d'histoire du livre*, vol. 49, n° 26, 1980, p. 77.

commerce effervescent. La concurrence que se livrent les libraires est telle que plusieurs peinent à tirer leur épingle du jeu. Parmi les plus perspicaces, quelques-uns empruntent la voie de la spécialisation : l'exemple de Louis Hachette, qui se spécialise dans le manuel scolaire, est sans doute le plus probant. Toutefois, les lois du libre marché et la forte concurrence rendent le métier de libraire à la merci des aléas de la politique et de l'économie. Il en résulte des faillites de plus en plus fréquentes, notamment lors de la crise de 1826 à 1830, causée par l'effondrement du crédit de Londres en 1825⁴⁹.

Les éditeurs comprennent graduellement que pour survivre, la solution n'est pas « de limiter les pertes, mais de stimuler la demande en trouvant de nouveaux lecteurs⁵⁰. » C'est dans ce contexte que la publicité devient partie intégrante de la mise en marché du livre. Anciennement, la *Bibliographie de la France* annonçait les nouvelles publications, mais dans une forme minimaliste (titre, auteur, imprimeur et éditeur), alors qu'une « publicité plus franche » aurait contribué à déconsidérer l'ouvrage⁵¹. Or, comme l'indique James Smith Allen, la crise de la surproduction contribue à faire disparaître le tabou autour de la commercialisation du livre : des notices plus détaillées apparaissent dans les quotidiens et hebdomadaires; Charles Ladvocat lance la mode des affiches publicitaires; maintenant que tous les stratagèmes sont permis pour stimuler les ventes, certains ouvrages qui s'écoulaient difficilement peuvent même faire l'objet de « fausses rééditions ou de réapparitions à plusieurs reprises sous des titres différents⁵². » La librairie comme bâtiment se restructure également : elle s'ouvre sur la rue et se dote de vitrines. Le livre devient lui-même un support publicitaire, présentant fréquemment un catalogue éditorial à la fin du texte⁵³, dans la lignée de certaines pratiques de l'Ancien Régime. Pour Fr. Barbier, l'individualisation progressive des fonctions de libraire et d'éditeur témoigne de « l'aspect proprement financier (capitaliste et spéculatif) du travail de la librairie

⁴⁹ D. BELLOS, « La conjoncture de la production », *op. cit.*, p. 557.

⁵⁰ J.S. ALLEN, « Le commerce du livre romantique à Paris (1820-1843) », *op. cit.*, p. 75.

⁵¹ *Ibid.*, p. 76.

⁵² *Ibid.*, p. 77.

⁵³ F. BARBIER, *Histoire du livre*, 2^e éd, Paris, Colin, 2006, p. 289.

éditoriale⁵⁴. » En somme, au terme de la période allant de 1780 à 1830, le livre devient un objet de consommation de masse en perte de valeur symbolique. Anciennement artisanal, coûteux et précieux, il devient un bien de consommation plutôt qu'un objet de collection au fur et à mesure que son prix baisse et que sa quantité augmente. Sa prolifération est si marquée qu'elle incite à repenser les manières de l'organiser et de le quantifier.

1.1.2 Surproduction de livres : (ré)apprendre à quantifier

En 1827, le baron Dupin calculait « que le volume de pages imprimé en 12 années était supérieur à celui produit par 375 années d'imprimerie moderne⁵⁵. » Le nombre d'ouvrages imprimés est en hausse constante, et plusieurs sont frappés de stupeur par ce raz-de-marée de livres que leur augmentation exponentielle semble rendre de moins en moins quantifiables. « Sentiment d'étouffement, réactions de rejet, mise en question de l'imprimerie et de l'écriture [...] peur d'une résolution catastrophique de l'hypertrophie des bibliothèques, bibliophilies, bibliomanies⁵⁶ » figurent, selon Daniel Sangsue, parmi les réactions suscitées par cette prolifération. Par ailleurs, il n'est pas surprenant que la « Statistique littéraire et intellectuelle de la France pendant l'année 1828 », texte fondateur de la bibliométrie – cette discipline dont l'objet est de calibrer la masse de livres –, paraisse en 1829, « en un temps où leur nombre s'accroît de façon démesurée⁵⁷. » Pour sa part, Charles Nodier s'est prêté à un exercice rappelant celui du baron Dupin : dans un article d'abord paru dans le *Journal des Débats* en 1817, il calcule qu'il faudrait « un espace de dix-huit mille deux cent sept lieues, qui fait un peu plus du double de la circonférence de la terre » afin de placer côte à côte tous les

⁵⁴ F. BARBIER, « L'économie éditoriale », dans R. Chartier et H.-J. Martin (éd.), *Histoire de l'édition française. Tome II. Le livre triomphant. 1660-1830*, Paris, Promodis, 1987, p. 568-569.

⁵⁵ J.S. ALLEN, « Le commerce du livre romantique à Paris (1820-1843) », *op. cit.*, p. 82.

⁵⁶ D. SANGSUE, « Démesures du livre », *Romantisme. Revue du dix-neuvième siècle*, vol. 20, n° 69, 1990, p. 56.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 43.

livres existants⁵⁸. Ces différents calculs témoignent d'une volonté de conserver une emprise sur l'amas de livres, alors qu'il tend vers la démesure.

La prolifération des livres génère chez Nodier un important malaise, ce qui l'incite à adopter une position *a priori* surprenante vis-à-vis de l'imprimerie, c'est-à-dire sa condamnation. Dans *Critiques de l'imprimerie par le docteur Néophobus*⁵⁹, Didier Barrière a réuni une dizaine d'articles publiés par Nodier sous le pseudonyme de Néophobus⁶⁰, où il s'en prend directement à l'imprimerie moderne. C'est vers 1813 environ qu'apparaît une attitude progressivement hostile de Nodier par rapport à l'invention de Gutenberg. Il se plaint notamment que les livres se multiplient à un point tel que l'on ne pourra plus les connaître à l'avenir qu'à l'aide de bibliographies⁶¹. L'excès de livres indispose de plus en plus Nodier, et sa critique de l'imprimerie culmine avec l'article « De la perfectibilité de l'homme et de l'influence de l'imprimerie sur la civilisation » (1830) :

Voilà le grand inconvénient de l'imprimerie : elle est passive et non intelligente ; elle obéit et ne juge pas ; elle a mis le bon en circulation, elle y a mis le mauvais ; elle a rendu plus faciles quelques jouissances délicates ; elle a fomenté de milliers d'erreurs et de folies [...] ; elle a accéléré la civilisation pour la précipiter vers la barbarie, comme l'opium pris à forte dose accélère la vie pour la précipiter vers la mort. Si cependant elle a été favorable aux lettres, on ne dira pas du moins qu'elle a été favorable aux lettrés. La multiplication vénale des mauvais écrits a déshonoré l'art d'écrire⁶².

Ce n'est donc pas tant l'excès de livres qui indispose Nodier que la multiplication des *mauvais* livres. Puisque l'imprimerie obéit machinalement à toute commande, elle fait cohabiter le bon livre avec une majorité d'écrits qui auraient dû sombrer dans l'oubli. Alors que le livre n'est plus un gage de qualité, la principale victime de l'imprimerie serait paradoxalement le lettré,

⁵⁸ D. BARRIÈRE, *Nodier l'homme du livre. Le rôle de la bibliophilie dans la littérature*, Bassac, [France] : [Lucé], Plein Chant, 1989, p. 82.

⁵⁹ C. NODIER, *Critiques de l'imprimerie par le docteur Néophobus*, D. Barrière (éd.), Éditions des Cendres, Paris, 1989.

⁶⁰ Toujours selon Didier Barrière, ce pseudonyme était celui auquel Nodier avait recours à la fin de sa carrière lorsqu'il s'attaquait aux institutions de la société dite *progressive*.

⁶¹ J.-R. DAHAN, « Nodier et la mort du livre », *op. cit.*, p. 213.

⁶² C. NODIER, « De la perfectibilité de l'homme et de l'influence de l'imprimerie sur la civilisation », dans *Œuvres de Charles Nodier. Tome V. Rêveries*, Genève, Slatkine Reprints, 1968, 12 vol., p. 262 [1^{ère} éd. : Paris, Renduel, 12 vol., in-8°, 1832-1837].

incapable de faire le tri devant cette bibliothèque vertigineuse de livres potentiels. Dans *L'Amateur de livres*, initialement intégré au *keepsake Les Français peints par eux-mêmes* (1840-1842), Nodier propose une typologie des amateurs de livres en fonction de leur rapport quantitatif à celui-ci. Le type du bibliomane, opposé au bibliophile, accumule les livres sans discernement:

Le bibliophile sait choisir les livres ; le bibliomane les entasse. Le bibliophile joint le livre au livre, après l'avoir soumis à toutes les investigations de ses sens et de son intelligence ; le bibliomane entasse les livres les uns sur les autres sans les regarder. Le bibliophile apprécie le livre, le bibliomane le pèse ou le mesure. Le bibliophile procède avec une loupe, et le bibliomane avec une toise. J'en connais certains qui supputent les enrichissements de leur bibliothèque par mètres carrés. L'innocente et délicate fièvre du bibliophile est, dans le bibliomane, une maladie aigüe poussée au délire⁶³.

Le bibliomane est donc à l'image de l'imprimerie : il tend systématiquement vers l'accumulation. On se rappellera avec D. Barrière que « bibliomane » est un terme inventé par le XVII^e siècle, qui servait à désigner « l'homme vivant au milieu des livres et ne lisant jamais » (notamment chez La Bruyère), mais que c'est au XIX^e siècle qu'il accède au rang de « type littéraire⁶⁴ ». Ce boulimique, malade plus que passionné, entretient un rapport presque exclusivement quantitatif avec le livre. Puisqu'il l'accumule sans le lire, le livre devient pour lui un objet de collection réductible à un numéro, paroxysme de l'assimilation du contenu au contenant.

On remarquera que l'activité professionnelle de Nodier s'inscrit dans une volonté de remédier aux travers de l'imprimerie et au rapport quantitatif aux livres qu'elle génère. Bibliothécaire de l'Arsenal, il organise la masse de publications ; bibliographe, il tente de donner une postérité aux seuls livres qui en sont dignes, en opérant des choix méticuleux. Les quelques critiques qui se sont intéressés à l'activité bibliographique de Nodier en soulignent à la fois l'originalité et la rigueur. Il se méfiait des bibliographies exhaustives et de

⁶³ C. NODIER, *L'Amateur de livres ; précédé du Bibliomane ; de Bibliographie des fous ; et De la monomanie réflexive*, J.-L. Steinmetz (éd.), Bordeaux, Le Castor astral, 1993, p. 101.

⁶⁴ D. BARRIÈRE, *Nodier l'homme du livre*, 1989, *op. cit.*, p. 12.

l'encyclopédisme pédant. Déplorant que certaines bibliographies soient réduites à la « science des nomenclatures », il rappelle la mission qu'il estime être celle du bibliographe :

Nous devons donc savoir un gré infini aux écrivains doués d'un tact fin, d'un esprit analytique et réfléchi, et surtout d'une patience inappréciable, qui veulent bien mettre à notre portée, dans un cadre de peu d'étendue, les connaissances qu'ils ont péniblement recueillies, et nous épargner la plus grande partie des recherches fastidieuses de nos devanciers, qui consommaient quelquefois de longues années de leur vie à apprendre les moyens d'apprendre⁶⁵.

C'est en vertu de cette philosophie qu'il donnera ses lettres de noblesse à la bibliographie comme discipline, en se servant de son érudition « pour faire partager le plaisir d'une lecture, au besoin par la citation⁶⁶ ». Son but est de se servir de son érudition pour rendre ses bibliographies intéressantes, plutôt que de se servir de ses bibliographies pour faire étalage de son érudition. À un moment de l'histoire où les livres s'empilent, il prône une pratique sélective, ne mentionnant que les excellents livres et les excellentes éditions. Afin de résister à ce qu'il considérait comme la mort du livre, Nodier réalise un travail diamétralement opposé à la bibliométrie : au lieu de dénombrer et de mesurer, il évalue le mérite des différents livres et les choisit minutieusement. Toutefois, malgré la résistance que Nodier a opposée au nouveau marché du livre, la prolifération de ce dernier a laissé des traces dans l'imaginaire collectif, comme l'*Histoire du roi de Bohême* en témoigne malgré lui.

1.1.3 L'imaginaire du nombre et le nombre dans l'*Histoire du roi de Bohême*

Marie-Ève Thérénty constate que le rapport au chiffre a été grandement affecté par les nouvelles réalités du commerce du livre : « Au XIX^e siècle, les écrivains introduisent de nouveaux rapports entre les nombres et la littérature parce qu'ils sont forcés, sous la contrainte des éditeurs et des directeurs de journaux, de calibrer constamment leur production⁶⁷. » Les unités de mesure du livre (volumes, pages, feuillets), auparavant consensuelles, sont de plus

⁶⁵ *Ibid.*, p. 90.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 85.

⁶⁷ M.-È. THÉRENTY, « Quantifier l'immatériel. Des chiffres et des lettres sous la monarchie de Juillet », dans J.-Y. Mollier, P. Régner et A. Vaillant (éd.), *La production de l'immatériel: théories, représentations et pratiques de la culture au XIX^e siècle*, Paris, Publications de l'Université de Saint-Etienne, 2008, p. 247.

en plus à la merci des différents choix typographiques des journaux et éditeurs, de sorte que des « feuilles de calculs fiévreux sont échangées entre éditeurs et écrivains⁶⁸ » et que le siècle est traversé de « mini-conflits, de litiges plus ou moins véridiques, plus ou moins joués, autour de censures matérielles⁶⁹. » Une conséquence proprement littéraire de ces constants calculs et calibrages, auxquels devait se prêter l'écrivain, consiste en l'intégration du calcul dans la fiction.

En effet, les nombres et mesures pullulent dans l'*Histoire du roi de Bohême*, et ce, dès le calcul initial visant à distribuer une valeur reçue de mille entre les trois narrateurs (0 pour Théodore, 1 pour don Pic et 999 pour Breloque) : calcul soit ironique soit mensonger, car Théodore, dont la valeur est nulle, sera à la tête du peloton de narrateurs tout au long du récit. Le calcul est d'autant plus présent lorsqu'il s'agit de doter le livre d'une valeur marchande. Dans un premier temps, on tente d'anticiper les revenus hypothétiques générés par différentes formules publicitaires : si l'on décrit l'auteur de l'*Histoire du roi de Bohême* comme un « illustre anonyme », on pourra vendre le roman à « 3 f. 50 c. », alors qu'en le déclarant supérieur à Cyrano de Bergerac, Homère et Byron (entre autres), on pourra en demander « 9 f. 00 c. » (HRB, 65-66). C'est tout l'arbitraire de la publicité qui est exposé : on peut tripler la valeur d'un roman avec une bonne mise en marché. En faisant référence à des auteurs célèbres, on rassure le lecteur en le ramenant à ce qu'il connaît. Dans un deuxième temps, le nombre fait souvent l'objet d'un discours sur les contraintes matérielles du livre. À la fin du roman, un « doigt fatidique » empêche le narrateur de poursuivre le récit alors que le libraire lui avait donné « trois cent quatre-vingt sept pages de *cavalier vélin* blanc à remplir » et « un encrier de vingt centilitres à vider, pour parfaire cet [sic] œuvre inutile de suffisance et d'oisiveté qu'on appelle vulgairement un livre. » (HRB, 387) Les exigences commerciales et

⁶⁸ *Ibid.*, p. 250.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 252.

quantitatives dictent dorénavant la forme du livre, plutôt que les considérations strictement littéraires.

Mais l'un des exemples les plus probants d'intégration du nombre dans le roman se trouve au chapitre « Numération », où la thèse de Breloque est évaluée par un « logarithmiste ». Dans ce chapitre, Abopacataxo fait explicitement l'apologie du nombre :

Science, Morale, Philosophie, Religion, Littérature, Politique, je m'en soucie comme d'un zéro tout seul. Nombre est partout, tout est par nombre, par nombre est tout. [...] Mon affaire est de numérer sans plus, et numérant, je numère numériquement, barémiquement philosophant, philosophiquement barémisant, logarithmisant pindariquement, pindarisant logarithmiquement, buvant d'autant, et le tout joyeusement. (*HRB*, 171)

Conformément à cette philosophie, l'évaluation de la thèse de Breloque s'effectue de manière grotesque par le biais d'une succession de mesures : on note par exemple que chaque page est composée de « vingt-quatre lignes » qui contiennent chacune « trente-huit lettres » dont la « somme totale de types d'imprimerie » est évaluée à « cinq mille quatre cent soixante-douze » (*HRB*, 176). S'en suit un discours sur la proportion de consonnes et de voyelles. Tout au long du chapitre, le vocabulaire mathématique cohabite avec le lexique ésotérique : « Breloque le vit distinctement recueillir quelques-uns de ces rébus cabalistiques sur la dernière ligne de la table aux talismans, les séparant sortilégialement par formidables et portentifiques mimographismes tironiens [...] » (*HRB*, 174). On décèle une forte tonalité ironique visant à pousser jusqu'à l'absurde le culte du chiffre qui régit dorénavant l'industrie littéraire sans considération pour le contenu. Au-delà d'une simple dénonciation, on retiendra la conclusion de M.-É. Thérenty, pour qui l'intégration du nombre dans la fiction est à l'origine d'une nouvelle poétique :

Mais la mise en abyme et le surenchérissement jusqu'à l'absurde de la quantification permettent de créer une poétique de l'excentricité qui sublime une position inacceptable. En dénonçant la contrainte matérielle, l'écrivain la désarme, voire la sublime. Il crée en effet un système tellement perturbant que le texte exhibe plutôt son anormalité que sa normativité⁷⁰.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 256.

Selon elle, toutes les mesures qui viennent contraindre l'écrivain au XIX^e siècle agiraient sur la production littéraire au même titre que la métrique en poésie ou les unités classiques au théâtre : elles enjoindraient l'écrivain à prouver sa valeur en se démarquant tout en respectant les contraintes. Le nombre, dans l'*Histoire du roi de Bohême*, au lieu d'incarner une vérité irréfutable, est le plus souvent empreint de ridicule, jusque dans le titre qui annonce sept châteaux dont on ne verra jamais que le premier (et encore, à l'horizon). Quoiqu'il dénonce le nouveau modèle de l'imprimerie, Charles Nodier n'est pas imperméable aux changements qui s'opèrent dans le marché, comme en témoignent la thématique de la mise en marché du livre, et l'intégration du nombre dans l'espace fictionnel.

1.2 Détérioration du livre au XIX^e siècle : le bibliophile endeuillé

La baisse de la qualité matérielle du livre est intimement liée à sa prolifération et à la baisse manifeste de son prix. Dans cette deuxième section de notre chapitre, nous nous intéresserons aux changements qui concernent spécifiquement la matérialité du livre, cet objet en mutation. Charles Nodier était un amoureux du beau livre, et une étude de la composition de sa bibliothèque nous aidera à rendre compte des critères, souvent matériels, qui influençaient ses acquisitions. Cette même obsession pour la matérialité du livre se manifeste dans *Le Bibliomane*, nouvelle où la passion du livre devient malade, puis mortelle.

1.2.1 Dégradation du livre au XIX^e siècle

Dès la décennie 1780, on perçoit un changement significatif dans le type de publications imprimées : la demande en information est telle que les plaquettes et feuilles d'actualité se multiplient de façon remarquable⁷¹. Cette nouvelle fonction du papier dote la matière imprimée d'une qualité éphémère : rendue obsolète par sa lecture, elle devient désuète dès le lendemain. Cette perte de valeur symbolique du papier deviendra celle du livre au fur et à mesure que les tirages explosent:

⁷¹ F. BARBIER, *Histoire du livre*, 2006, *op. cit.*, p. 239.

Lorsque le livre était un exemplaire unique, dont la fabrication exigeait un nombre d'heures de travail considérable, il apparaissait naturellement comme un « monument » (*exegi monumentum ære perennius*), quelque chose de plus durable encore qu'une architecture de bronze. Qu'importait qu'une première lecture en fût longue et difficile, il était bien entendu qu'on avait un livre pour la vie.

Mais à partir du moment où des quantités d'exemplaires semblables ont été lancées sur le marché, on a eu tendance à faire comme si la lecture d'un livre le « consumait », obligeant par conséquent à en acheter un autre pour le « repas » ou le loisir suivant, le prochain voyage en chemin de fer⁷².

Conséquemment, la production industrielle du livre engendre des conséquences définitives sur sa qualité matérielle. On peut notamment observer deux tendances inverses dans la production du livre : la tendance à le blanchir et la tendance à le noircir. La première est d'abord associée à la popularité des cabinets de lecture. Avant que le prix du livre ne baisse de manière marquée dans la décennie 1820, le livre, quoique la demande soit en hausse, demeure trop coûteux pour la majorité des lecteurs. Pendant que le commerce du livre est en période de transition, le cabinet de lecture gagne en popularité, car il « permet de donner plus à lire pour un prix moindre, sans exiger une mutation radicale des structures de production et de diffusion⁷³ ». Le cabinet de lecture comme canal de diffusion n'est toutefois pas sans conséquence sur le livre lui-même : les éditeurs ont tendance à « 'blanchir' (c'est-à-dire à augmenter les interlignes, les marges et les alinéas) et à 'tronçonner', à couper le roman pour le distribuer sur plusieurs volumes, sans guère d'égards pour le romancier⁷⁴. » Cette pratique sera aussi réinvestie par la librairie sous la monarchie de Juillet au détriment du lecteur-payeur⁷⁵.

Inversement, mais toujours pour des raisons économiques, un nouveau procédé consistera à « donner plus de texte pour un prix moindre, autrement dit [à] proposer une densité typographique supérieure tout en réduisant le format⁷⁶ », de sorte que, en opposition au phénomène précédent, on pourrait parler de noircissement de la page. Cette pratique sera

⁷² M. BUTOR, *Essais sur le roman*, Paris, Gallimard, 1995, p. 135.

⁷³ F. BARBIER, *Histoire du livre*, 2006, *op. cit.*, p. 278.

⁷⁴ U. DIONNE, *La voie aux chapitres. Poétique de la disposition romanesque*, Paris, Seuil, 2008, p. 257.

⁷⁵ M.-È. THÉRENTY, « Quantifier l'immatériel. Des chiffres et des lettres sous la monarchie de Juillet », *op. cit.*, p. 249.

⁷⁶ F. BARBIER, *Histoire du livre*, 2006, *op. cit.*, p. 279.

d'autant plus usitée quand, en 1811, il y aura création d'un « impôt d'un centime par feuille d'impression sur tous les ouvrages » pour financer l'administration mise en place par le comte Portalis, premier directeur de l'imprimerie et de la librairie. « Les ouvrages populaires à fort tirage et à bon marché furent proportionnellement les plus touchés : ils durent s'adapter en adoptant, par exemple, un format plus petit et une typographie plus serrée⁷⁷. » Que ce soit avec le phénomène du blanchiment ou celui du noircissement, force est de constater que les caractéristiques matérielles du livre répondent dorénavant à des impératifs commerciaux : les livres blanchis, donc divisés en plusieurs volumes, permettent un profit plus grand pour un même ouvrage, alors que les livres noircis engendrent de plus faibles coûts de production au détriment de la lisibilité de l'œuvre. Il existera toujours une demande marginale pour le beau livre, mais pour l'essentiel de la production livresque, on visera la vente au plus faible coût possible. De surcroît, la composition du papier se dégrade en raison de la pénurie de chiffons de lin et de chanvre qui incite les papetiers à utiliser le coton⁷⁸. La même baisse de qualité s'observe dans la reliure, dont la Révolution a aggravé le déclin⁷⁹ : c'est la demi-reliure, plus économique et plus facile d'exécution, qui commence à dominer le marché du livre.

La perte de qualité du livre, au début du XIX^e siècle, contribue beaucoup à la critique de l'imprimerie par Nodier. Consterné par la qualité du papier, de l'encre et des caractères, il redouble de virulence :

Si quelque étrange curiosité vous entraîne à ouvrir un livre nouveau, soyez attentif à tourner d'un doigt prudent ses **pages cotonneuses**, et surtout ne les soumettez pas sans d'excessives précautions au fil tranchant du plioir, qui ne séparera deux feuillets qu'en se chargeant de leurs lambeaux. [...] Sa **pâte molle, fongueuse et altérée** comme l'éponge, qui s'imbibe avidement de **flots boueux d'une encre sans consistance et presque sans couleur**, épargne d'autant le bras débile d'un pressier au rabais et les ressorts vermoulus d'une vieille presse ; il suffira, pour absorber le **liquide dégoûtant** dont le tampon les abreuve avec parcimonie, qu'elle essuie sans les fouler ces **têtes de clous rompus** qui usurpent dans la classe le nom de caractères, et dont on ne distingue plus la figure qu'à des **linéaments grossiers et confus** [...] ⁸⁰.

⁷⁷ B. VOUILLOT, « La Révolution et l'Empire : une nouvelle réglementation », *op. cit.*, p. 531-532.

⁷⁸ A. SCHNEIDER et J. BOUILLON, *Le Livre objet d'art, objet rare*, Paris, Martinière, 2008, p. 39.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 113-115.

⁸⁰ C. NODIER, *Critiques de l'imprimerie par le docteur Néophobus*, 1989, *op. cit.*, p. 58. Je souligne.

Alors que les tirages décuplent et que le prix du livre est réduit de moitié, la qualité des matériaux utilisés pour sa conception décroît. Par conséquent, c'est tout le plaisir sensuel que Charles Nodier ressentait au contact d'un livre qui tend à s'amoinrir. À l'aide d'une étude de sa bibliothèque, nous serons à même de constater la priorité accordée à l'objet lorsqu'il intégrait un nouveau livre à sa collection.

1.2.2 Un texte sain dans une reliure saine

Michel Vaucaire identifie trois grands critères qui déterminent la valeur d'un livre pour le bibliophile : l'intérêt, la beauté et la rareté⁸¹. C'est en vertu du critère de beauté, concernant toutes les caractéristiques du livre capables de procurer un plaisir visuel, que l'on tend à expliquer la présence de plusieurs volumes dans la collection de Nodier. Roger Coupa⁸² et Albert Kies⁸³ ont tous deux analysé la composition de sa bibliothèque. Ils remarquent notamment une majorité d'ouvrages anciens des XVI^e et XVII^e siècles, et une grande place accordée aux Belles Lettres, plus spécifiquement aux facéties. Sur la question plus spécifique de la matérialité du livre, A. Kies mentionne la passion de Nodier pour les Elzevier⁸⁴ et l'importance qu'il accorde à la hauteur de ses ouvrages⁸⁵. On remarque d'ailleurs qu'à la notice 243 de sa *Description raisonnée d'une jolie collection de livres*, Nodier note effectivement « 4 pouces 9 lignes de hauteur. Je n'en ai pas encore vu de plus grand exemplaire⁸⁶ », ce qui

⁸¹ M. VAUCAIRE, *La bibliophilie*, Paris, PUF, 1970, p. 6-7.

⁸² R. COUPA, « Nodier et la bibliophilie », dans G. Zaragoza (éd.), *Nodier*, Dijon, Éditions universitaires de Dijon, 1998, p. 51-64.

⁸³ A. KIES, « La bibliothèque de Charles Nodier », dans C. Nodier *et al.* (éd.), *Charles Nodier : colloque du deuxième centenaire, Besançon, mai 1980*, Paris, Belles-Lettres, 1981, p. 223-228.

⁸⁴ Ces ouvrages nommés d'après la famille d'imprimeurs néerlandais circulaient majoritairement au XVII^e siècle. Ils se caractérisent notamment par l'empattement des caractères typographiques. La passion de Nodier pour les Elzevier sera au cœur de sa nouvelle *Le Bibliomane*.

⁸⁵ A. KIES, « La bibliothèque de Charles Nodier », *op. cit.*, p. 227.

⁸⁶ C. NODIER, *Description raisonnée d'une jolie collection de livres. Nouveaux mélanges tirés d'une petite bibliothèque*, F. Wey (éd.), Paris, J. Techener, 1844, p. 104.

laisse entendre que la taille du volume⁸⁷ est spécifiquement à l'origine de son intégration dans la collection.

R. Coupa note quant à lui que tous les exemplaires sont « revêtus de belles reliures anciennes ou établies, à défaut, par les relieurs de Nodier sur ses indications⁸⁸. » Passionné de reliures, Nodier est notamment à l'origine d'un opuscule intitulé *De la Reliure en France au XIX^e siècle* où, recourant tantôt à l'histoire littéraire tantôt à l'histoire sociale, il « justifie, si l'on peut dire, philosophiquement le goût des belles reliures par le désir d'orner ce qu'on aime dans l'ordre de l'esprit⁸⁹. » Non sans rappeler la célèbre formule de Juvénal « un esprit sain dans un corps sain », la beauté matérielle d'un livre serait par conséquent une extension, voire une condition du plaisir intellectuel de la lecture.

L'importance de la beauté pour le bibliophile Nodier est renforcée par l'inadéquation entre les lectures de l'écrivain et les livres qu'il a possédés. Nombre d'auteurs pour lesquels Nodier a réitéré son admiration à maintes reprises, notamment Shakespeare, Sterne et Goethe, sont absents de sa bibliothèque⁹⁰. On notera également l'absence des grands auteurs antiques, à commencer par Platon et Virgile : A. Kies affirme que cette absence s'explique par le fait qu'il n'ait jamais trouvé de Virgile assez beau⁹¹. La qualité matérielle d'un livre n'est donc pas une simple valeur ajoutée, mais bien une condition qui guide les choix de Nodier, dont la collection personnelle de livres forme davantage un musée qu'une bibliothèque; même les auteurs qu'il aimait ne pouvaient s'y retrouver que s'ils avaient fait l'objet de belles éditions.

Puisque Nodier collectionne des objets plus que des textes, nul besoin de dire que sa passion est particulièrement coûteuse. La correspondance de Nodier est truffée de mentions

⁸⁷ Le volume en question est la traduction de Georges de Brébeuf de *La Pharsale, ou les guerres civiles de César et de Pompée*, ouvrage laissé inachevé par le poète latin Lucain.

⁸⁸ R. COUPA, « Nodier et la bibliophilie », *op. cit.*, p. 53.

⁸⁹ J. LARAT, *La tradition et l'exotisme dans l'œuvre de Charles Nodier (1780-1844). Étude sur les origines du romantisme français*, Paris, Librairie ancienne Honoré Champion, 1923, p. 260.

⁹⁰ A. KIES, « La bibliothèque de Charles Nodier », *op. cit.*, p. 228.

⁹¹ *Id.*

concernant ses problèmes d'argent, qui le forceront plusieurs fois à vendre le contenu de sa bibliothèque. Dans la préface de 1838 du *Catalogue des livres rares et précieux et de la plus belle condition composant la bibliothèque de M. G. de Pixérécourt*, Nodier indique : « Dieu m'a fait cinq fois assez riche pour acheter des livres, cinq fois assez pauvre pour être obligé de les vendre, et je touche à la sixième⁹². » Nous possédons par ailleurs les catalogues des trois dernières ventes de Nodier, soit celles de 1827, 1830 et 1844; chacune d'entre elles aurait rapporté plusieurs dizaines de milliers de francs⁹³. Graduellement, on comprend que la passion de Nodier pour les livres, et particulièrement pour les beaux livres, frôlait l'obsession. Les problèmes financiers que Nodier contractait par l'achat de livres ont même inspiré à Alexandre Dumas ce portrait dans *La Femme au collier de velours*:

Nous avons parlé des défauts de Nodier ; son défaut dominant, aux yeux de Mme Nodier, du moins, c'était sa bibliomanie ; ce défaut, qui faisait le bonheur de Nodier, faisait le désespoir de sa femme.

C'est que tout l'argent que Nodier gagnait passait en livres ; combien de fois Nodier, sorti pour aller chercher 2 ou 300 francs, absolument nécessaires à la maison, rentra-t-il avec un volume rare, avec un exemplaire unique !

L'argent était resté chez Techener ou Guilleminot.

Mme Nodier voulait gronder, mais Nodier, tirait son volume de sa poche, il l'ouvrait, le fermait, le caressait, montrait à sa femme une faute d'impression qui faisait l'authenticité du livre⁹⁴.

Les troubles financiers de Nodier, au-delà de l'anecdote biographique, témoignent d'un amour parfois problématique pour les livres. La thématique de l'obsession du livre est par ailleurs le sujet de sa nouvelle *Le Bibliomane*.

⁹² Cité par D. BARRIÈRE, *Nodier l'homme du livre*, 1989, *op. cit.*, p. 96.

⁹³ J. LARAT, *La tradition et l'exotisme dans l'œuvre de Charles Nodier (1780-1844). Étude sur les origines du romantisme français*, *op. cit.*, p. 255.

⁹⁴ A. DUMAS, *Les mille et un fantômes* ; précédé de, *La femme au collier de velours*, A.-M. Callet-Bianco (éd.), Paris, Gallimard, 2006, p. 57-58.

1.2.3 *Le Bibliomane* : la maladie du livre

À l'origine, *Le Bibliomane* paraît dans *Le Livre des Cent et Un* (1831), dont le but était de sauver l'éditeur Charles Ladvocat de la faillite⁹⁵. Jean-Luc Steinmetz, dans sa préface, explique que le texte s'inscrit dans la logique des « physiologies » :

Il ne s'agissait plus tant, alors, de décrire un caractère comme au temps de La Bruyère, mais de montrer en termes quasi médicaux le comportement d'un individu réduit à sa fonction sociale, et c'est celle-ci, avec ses automatismes souvent risibles, que l'écrivain s'emploie désormais à détailler d'une façon éminemment parodique⁹⁶.

Le personnage principal de la nouvelle est Théodore, celui-là même qui agit à titre de narrateur principal de l'*Histoire du roi de Bohême*. Quelques indices laissent supposer que *Le Bibliomane* est une mise en scène de Nodier lui-même, sous les traits de Théodore, à commencer par le fait que sa promenade retrace dans les moindres détails l'itinéraire emprunté par Nodier lorsqu'il se rendait à l'Arsenal⁹⁷; c'est aussi l'avis de Jean Larat pour qui Nodier ne peint nul autre que lui-même dans *Le Bibliomane*⁹⁸. Dans la nouvelle, la condamnation de la qualité médiocre des publications contemporaines par Théodore n'est pas sans rappeler les flèches lancées par Nodier dans certains de ses articles où il critique l'imprimerie :

Maintenant, quelle pitié ! vous n'y voyez plus que les ineptes rogatons de cette littérature moderne qui ne sera jamais de la littérature ancienne, et dont la vie s'évapore en vingt-quatre heures, comme celle des mouches du fleuve Hypanis : littérature bien digne en effet de l'encre de charbon et du papier de bouillie que lui livrent à regret quelques typographes honteux, presque aussi sots que leurs livres ! Et c'est profaner le nom des livres que de le donner à ces guenilles barbouillées de noir qui n'ont presque pas changé de destinée en quittant la hotte aux haillons du chiffonnier ! Les quais ne sont désormais que la Morgue des célébrités contemporaines ! (B, 32-33)

Le papier d'un blanc neigeux me fait horreur, mon ami, et il n'est rien que je ne lui préfère, si ce n'est ce qu'il devient quand il a reçu, sous le coup de barre d'un bourreau de pressier, l'empreinte déplorable des rêveries et des sottises de ce siècle de fer. (B, 34)

⁹⁵ J. LARAT, *La tradition et l'exotisme dans l'œuvre de Charles Nodier (1780-1844). Étude sur les origines du romantisme français*, op. cit., p. 267.

⁹⁶ J.-L. STEINMETZ, « Au bonheur des livres », dans C. Nodier, *L'Amateur de livres ; précédé du Bibliomane ; de Bibliographie des fous ; et De la monomanie réflexive*, Bordeaux, Le Castor astral, 1993, p. 13.

⁹⁷ *Ibid.*, p. 14.

⁹⁸ J. LARAT, *La tradition et l'exotisme dans l'œuvre de Charles Nodier (1780-1844). Étude sur les origines du romantisme français*, op. cit., p. 267.

Impossible de ne pas entrevoir la figure de Nodier, exagérée certes, derrière le personnage de Théodore qui apparaît comme son *alter ego*.

Dans *Le Bibliomane*, la caricature de l'amateur de livres domine largement le discours sur l'imprimerie. Théodore réfléchit tout objet et tout événement à partir du livre : il appréhende positivement l'intervention française dans les révolutions d'Espagne, dans l'espoir qu'elle rendra plus accessibles les romans de chevalerie et les *Cancioneros* (B, 28); il demande à son tailleur de lui « faire des poches *in-quarto* » (B, 28) et se réjouit de la campagne du comte de Ghaisne au Maghreb, car il anticipe que les « maroquins » seront à bon marché (B, 29). À la suite d'un éprouvant cauchemar où il imagine que ses livres sont mutilés par de « funestes ciseaux » qui « mordaient d'un pouce et demi sur les marges de [ses] aldes » (B, 30), le diagnostic tombe : Théodore est atteint de la « *monomanie du maroquin*, ou de *typhus des bibliomanes* » (B, 31). C'est une découverte concernant la hauteur d'un de ses volumes qui mènera au dénouement de l'histoire. En effet, un drame survient dans un bazar littéraire lorsque Théodore défaillit dans les bras d'un ami après avoir mesuré un Virgile à l'aide de son elzéviromètre. Il s'explique ainsi : « Voyez en moi, me dit-il, le plus malheureux des hommes ! Ce volume, c'est le Virgile de 1676, en grand papier, dont je pensais avoir l'exemplaire géant, et il l'emporte sur le mien d'un tiers de ligne de hauteur. » (B, 38-39). L'obsédé personnage ne se remettra jamais de cet incident, rabâchant invariablement « Un tiers de ligne ! » jusque dans son dernier soupir.

Son épitaphe consiste en une parodie de celle de Benjamin Franklin :

CI-GIT / SOUS SA RELIURE DE BOIS / UN EXEMPLAIRE IN-FOLIO / DE LA MEILLEURE
ÉDITION / DE L'HOMME, / ÉCRITE DANS UNE LANGUE / DE L'ÂGE D'OR / QUE LE MONDE /
NE COMPREND PLUS.

C'EST AUJOURD'HUI / UN BOUQUIN / GATÉ / MACULÉ / DÉPAREILLÉ / IMPARFAIT DU
FRONTISPICE, / PIQUÉ DES VERS / ET FORT ENDOMMAGÉ / DE POURRITURE. / ON N'OSE
ATTENDRE POUR LUI / LES HONNEURS TARDIFS / ET INUTILES / DE LA RÉIMPRESSION.
(B, 45-46)

La nouvelle se termine comme elle a commencé : Théodore qui se servait du livre comme cadre universel d'analyse le convoque une dernière fois pour se décrire lui-même. Si l'obsession de la matérialité du livre apparaît évidente, nous nous interrogerons sur la question de la

bibliomanie. Dans nos quelques remarques sur *L'Amateur de livres*, nous avons pu établir que, pour Nodier, le bibliomane se définissait ainsi : son unique but est d'amasser et d'entasser les livres, quoiqu'il ne les lise jamais. Curieusement, dans *Le Bibliomane*, Théodore ne semble pas correspondre à ce type : il connaît les livres jusque dans leurs plus infimes particularités; sa critique de l'imprimerie trahit un goût pour le beau livre, alors que le bibliomane entretient un rapport exclusivement quantitatif à celui-ci. À cet effet, deux passages de *L'Amateur de livres* résonnent : « L'innocente et délicieuse fièvre du bibliophile est, dans le bibliomane, une maladie aigüe poussée au délire. Parvenue à ce degré fatal de paroxysme, elle n'a plus rien d'intelligent, et se confond avec toutes les manies. » (*AdL*, 101-102) ; « Du sublime au ridicule, il n'y a qu'un pas. Du bibliophile au bibliomane, il n'y a qu'une crise. » (*AdL*, 102). Paradoxalement, alors que Nodier cherche à distinguer la bibliophilie de la bibliomanie, il les rapproche. Si Théodore est désigné comme un bibliomane, c'est qu'il est un bibliophile dont la passion s'est transformée en monomanie. Et quoiqu'on le sache savant, lorsque la manie de Théodore atteint son « degré fatal de paroxysme », peu nous importe qu'il soit fou du livre : il nous apparaît fou, tout simplement. Si nous avons identifié Théodore comme un *alter ego* de Nodier, Pierre-Georges Castex avance que la figure du bibliomane est faite pour exorciser « l'un de ses démons les plus obsédants⁹⁹ » à l'aide de l'humour et de l'ironie.

À partir de certaines considérations qualitatives sur le livre, nous avons parallèlement exposé la dégradation de l'objet-livre au XIX^e siècle ainsi que l'importance des qualités matérielles du livre pour Charles Nodier, ce dont témoignent sa critique de l'imprimerie et son activité de collectionneur. C'est justement cette passion obsessionnelle qu'il tourne en dérision dans sa nouvelle *Le Bibliomane*. La bibliophilie habite Nodier à un tel point que son activité d'écrivain elle-même apparaît comme une des déclinaisons de sa passion première. Avec *l'Histoire du roi de Bohême*, la bibliophilie se manifeste de façon particulièrement originale : en unissant son roman au volume dans lequel il se manifeste, non seulement la matérialité du

⁹⁹ Cité par J.-R. DAHAN, « Nodier et la mort du livre », *op. cit.*, p. 217.

livre devient-elle un sujet à part entière de l'œuvre, mais le roman devient lui-même une dénonciation, voire un acte de résistance contre l'industrialisation du livre.

1.3 Sauver le livre par le livre : l'*Histoire du roi de Bohême et de ses sept châteaux*

En intégrant la matérialité du livre à son projet romanesque, Nodier a non seulement mis en évidence l'objet derrière le livre, son caractère construit et artisanal, mais s'est parallèlement assuré que son roman se fige dans le temps et ne soit pas à la merci des différentes pratiques éditoriales. Dans ce dernier segment de notre chapitre, nous nous pencherons exclusivement sur l'*Histoire du roi de Bohême* : sur la thématique de la construction matérielle du livre et sur les opérations physiques et sensuelles que le roman exige de son lecteur. Au terme de ces considérations, nous constaterons qu'il s'agit d'un cas limite qui résiste aux catégorisations, notamment en se situant à la frontière des régimes allographique et autographique décrits par Gérard Genette dans le premier volume de *L'Œuvre de l'art*.

1.3.1 Le livre : une construction

Au XIX^e siècle, l'individuation du livre est recherchée par plusieurs écrivains. Il s'agirait d'une « réaction à la standardisation du livre qui s'opère avec l'industrialisation de l'imprimerie¹⁰⁰. » Alain-Marie Bassy remarque que, dans la décennie 1830 en particulier, le livre cesse de fonctionner dans la répétition pour fonctionner dans la différence¹⁰¹. Il identifie un modèle de représentation qui a prévalu depuis 1455, le *speculum* : le livre comme miroir, qui « reflète et répète », « reproduit la déclinaison d'un modèle original¹⁰². » À cette fonction de miroir, s'oppose désormais un nouveau paradigme : « Le livre romantique fonctionne comme *theatrum*. Il est repris, dans son fonctionnement même, par le discours dramatique. Le discours sur le livre se dé-spécifie. Il est mis en pièce(s), mis en théâtre¹⁰³. » Dans cet ordre d'idées,

¹⁰⁰ D. SANGSUE, « Démesures du livre », 1990, *op. cit.*, p. 47.

¹⁰¹ A.-M. BASSY, « Le livre mis en pièce(s). Pensées détachées sur le livre romantique », *Romantisme. Revue du dix-neuvième siècle*, vol. 14, n° 43, 1984, p. 20.

¹⁰² *Ibid.*, p. 19.

¹⁰³ *Id.*

l'Histoire du roi de Bohême met en scène sa propre confection matérielle de manière à constamment rappeler son statut d'artéfact.

Le chapitre « Vérification », qui suit le chapitre « Mystification » où Breloque fait la description d'une mystérieuse machine, sert à présenter tous les artisans de la chaîne de production et de réception du livre, qui s'exclament tour à tour que la machine en question est en fait le tournebroche. Tour à tour, le tournebroche sert de prétexte au libraire, à l'imprimeur, au pressier, au prote, au censeur, au journaliste et à l'afficheur pour fournir des indications sur leur rôle dans la confection du livre : « L'auteur tire à la page, dit malignement l'imprimeur, en laissant couler d'une main leste une pincée de coquilles sur le talon mobile de son composteur. C'est un tournebroche ! » (*HRB*, 167) ; « Bon pour la plaisanterie, dit le pressier, en renversant sa mitre de papier sur l'occiput, et en rabattant fièrement son châssis, sans avoir pointé la feuille ; mais c'est un tournebroche ! » (*HRB*, 167-168) ; « Je ne veux savoir ni A ni B, dit le prote, le carpe et le métacarpe largement imposés sur les deux casses de l'A et du B capitales, si ce n'est pas un tournebroche ! » (*HRB*, 168), et ainsi de suite. En quelques pages, *l'Histoire du roi de Bohême* contient l'entièreté de sa réalisation matérielle et publicitaire, de même que celle de tout livre imprimé.

Tout livre est donc le produit d'une collaboration entre différents artisans. *L'Histoire du roi de Bohême*, au-delà de sa mise en livre, est le résultat d'une triple expertise : celles de l'écrivain Charles Nodier, de l'illustrateur Tony Johannot et de l'imprimeur Nicolas Delangle. Selon Jacques-Rémi Dahan, c'est précisément cette collaboration étroite qui explique le délai exceptionnellement long qui s'écoule entre la première mention de *l'Histoire du roi de Bohême* le 1^{er} juillet 1828, quand Nodier affirme que l'ouvrage tire à sa fin, et son dépôt le 6 février 1830¹⁰⁴. Vincent Laisney y voit un cas presque unique pour l'époque de « décroisement total des spécialités », alors que l'écriture, la typographie et l'illustration sont en constant

¹⁰⁴ J.-R. DAHAN, « Nodier et son double, ou le cas Nicolas Delangle », dans *Visages de Charles Nodier*, Paris, PUPS, 2008, p. 40.

dialogue¹⁰⁵. C'est à la lumière de cette collaboration que Laisney interprète la vignette du chapitre « Protestation », dans laquelle on peut voir une pièce de monnaie où les visages de Delacroix et de Byron sont superposés : « En somme, de la même manière qu'il plaçait Delacroix et Byron sur le même plan, Nodier refuse de subordonner l'illustrateur au narrateur : il lui offre au contraire une participation égale dans la conception du livre¹⁰⁶. » Cette idée est renforcée dans le chapitre « Réception » où une vignette représente Tony Johannot s'appuyant sur Charles Nodier (*HRB*, 303). L'*Histoire du roi de Bohême* présente ainsi, de manière générale, tous les artisans qui participent habituellement à la confection d'un livre, et spécifiquement, les deux principaux artisans de l'*Histoire du roi de Bohême*, ce qui réaffirme son caractère construit.

Enfin, le roman propose deux clôtures qui le ramènent à son statut d'objet. Une première clôture survient au moment où Breloque se fait couper la parole par le libraire parce qu'il a épuisé l'encre et le papier que celui-ci lui avait alloué pour l'écriture de l'*Histoire du roi de Bohême*. Cette première clôture est factice, car le roman se poursuit au-delà de cet « ultime » chapitre. C'est le censeur Raminagrobis – une référence au personnage de Rabelais rencontré dans *Pantagruel* – qui assure la véritable clôture du roman en affirmant sa relative médiocrité. Toutefois, vantant les mérites de la table des matières qui lui « a paru d'une invention fort agréable et d'un usage fort commode pour les sociétés graves, religieuses et bien pensantes, qui s'exercent, dans les soirées d'hiver, au jeu édifiant et instructif du corbillon. » (*HRB*, 398), il est représenté dans une ultime vignette, ciseaux à la main. On suppose qu'il s'apprête à séparer la table des matières du reste de l'*Histoire du roi de Bohême*, puisqu'elle constitue selon lui le seul segment appréciable du roman. Encore une fois, c'est le statut d'objet du livre qui est réitéré, de même que sa vulnérabilité, car rien ne garantit son intégrité matérielle une fois acquis par un propriétaire irrespectueux ou négligent. La vignette n'est pas sans rappeler le cauchemar

¹⁰⁵ V. LAISNEY, *L'Arsenal romantique. Le salon de Charles Nodier (1824 - 1834)*, Paris, Champion, 2002, p. 512.

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 539.

de Théodore dans *Le Bibliomane* où une paire de ciseaux sadique s'en prend aux marges de ses livres.

Nous avons démontré que le roman contient textuellement et visuellement sa propre mise en livre. Mais plus que de raconter sa confection matérielle, l'*Histoire du roi de Bohême* est conçu de manière à imposer certaines manipulations à son lecteur, lui rappelant par des moyens physiques que le roman est livre autant qu'il est texte.

1.3.2 Manipuler, consulter, observer : la lecture concurrencée

On pourra aisément admettre que, pour Charles Nodier, le livre est beaucoup plus qu'un support, mais bien une œuvre visuelle à part entière qui se joint à l'œuvre textuelle. Pour faire prendre conscience au lecteur des possibilités de cet objet, il l'a conçu de manière à déclencher chez lui plusieurs types d'appréhensions du texte et de manipulations du livre. Les premières opérations dont il sera question sont des manipulations physiques auxquelles le lecteur doit se prêter pour lire l'intégralité du texte.

La première occurrence de ce type de manipulation survient au chapitre « Exhibition », où des fragments de l'*Éloge d'une maîtresse pantoufle*, œuvre d'exception qui aurait presque entièrement péri sous les flammes, sont exposés dans un tableau ornementé (HRB, 95)¹⁰⁷. La disposition de ce chapitre, qui ne fait qu'une page, contraint le lecteur à faire pivoter le livre pour à la fois lire les différents fragments et observer leur représentation visuelle. Un phénomène similaire se produit au chapitre « Distraction », dont les deux seules phrases sont imprimées à l'envers, forçant une seconde fois le lecteur à faire pivoter le livre pour y accéder¹⁰⁸. La « distraction » annoncée est d'ailleurs polysémique, dans la mesure où le chapitre raconte celle du narrateur : « Mais cela n'avança pas beaucoup ma toilette. Mon bas de soie était à l'envers, et j'avais mis mon pied gauche dans ma pantoufle droite. » (HRB, 297) La

¹⁰⁷ Voir annexe I.

¹⁰⁸ Voir annexe II.

distraction de l'imprimeur est donc narrativement doublée par la distraction du narrateur, ou peut-être l'imprimeur cherche-t-il à ce que la mise en page performe la distraction du narrateur. Dans tous les cas, cette raillerie entraîne une fois de plus la manipulation du livre.

Michel Butor, dans son essai « Le livre comme objet », aborde ainsi la transition du *volumen* au *codex*, soit du livre enroulé au livre relié : « Dès lors, notre regard, notre écoute, dispose d'une liberté, d'une mobilité par rapport au texte. Nous pouvons l'explorer sans plus le subir¹⁰⁹. » Toutefois, il semble que nous n'exploitions cette liberté vis-à-vis du texte que lors de la consultation d'ouvrages de référence comme les encyclopédies et dictionnaires, ouvrages que Butor décrit comme « d'énormes listes organisées¹¹⁰. » Lors de la lecture d'un essai ou d'un récit, l'axe horizontal de gauche à droite « domine habituellement les deux autres dimensions : de haut en bas pour la colonne, du plus proche au plus loin pour les pages¹¹¹. » Or, dans l'*Histoire du roi de Bohême*, ce sont les trois axes du livre qui s'offrent au lecteur, notamment par le procédé de la liste. Son importance dans le roman est relevée par Jean-François Jeandillou qui, plus qu'un « récit farci de listes », y voit « une théorie vertigineuse de listes mises en récit¹¹². » À ce propos, il mentionne notamment le chapitre « Récapitulation » qui fait office de table des matières, car la récapitulation est bien celle des chapitres du roman. Néanmoins, elle semble également « révéler un procédé qui préside à la conception globale et locale de tous les chapitres¹¹³. » On se rappellera que dans son « Approbation » finale, Raminagrobis vantait l'inventivité et l'utilité de la table des chapitres, surtout en ce qui a trait au jeu du corbillon¹¹⁴, de sorte que le roman est finalement réduit à sa fonction de liste.

¹⁰⁹ M. BUTOR, *Essais sur le roman*, 1995, *op. cit.*, p. 132.

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 139.

¹¹¹ *Id.*

¹¹² J.-F. JEANDILLOU, « Listomania nodieriana », dans S. Milcent-Lawson, M. Lecolle et R. Michel (éd.), *Liste et effet liste en littérature*, Paris, Classiques Garnier, 2013, p. 248.

¹¹³ *Id.*

¹¹⁴ Le jeu du corbillon (sorte de corbeille) consiste à répondre à la question *Qu'y met-on ?* avec une série de mots qui se terminent en *-on*.

Dans son article, Jeandillou insiste sur l'étonnante cohérence des différentes listes : « Sciemment disproportionnées, eu égard à leur profusion et à la place qu'elles occupent dans l'espace textuel, les listes restent cohérentes sous le double rapport de leurs constituants internes et du cadre thématique où elles apparaissent¹¹⁵. » En somme, la liste ne suscite « ni interruption ni cassure¹¹⁶ », conclusion qu'il nuance dans un dernier temps, car la liste perturbe tout de même la tonalité plus grave des histoires enchâssées (*Les Aveugles de Chamouny* et *Le Chien de Brisquet*). L'analyse que nous ferons de la liste est intimement liée à la matérialité du livre. Parce que ces listes ont une valeur narrative nulle, qu'elles ne sont ni incohérentes ni indispensables, elles ramènent le lecteur à sa propre liberté. Nous considérons qu'il est libre de les lire intégralement, en partie, ou même d'ignorer complètement certaines d'entre elles. Il y a fort à parier que certains lecteurs paresseux ou frondeurs, c'est selon, ne prendront pas connaissance des quelque cent-quatre-vingt-neuf insectes ailés qui figurent au chapitre « Rémunération ». Qui plus est, parce que plusieurs de ces listes sont disposées verticalement, elles offrent instantanément un repère visuel au lecteur désireux d'effectuer un saut de page. Deux choix d'axes s'offrent alors au lecteur : celui de haut en bas s'il choisit de lire la colonne, ou celui du plus proche au plus loin s'il choisit plutôt le saut de page. En somme, les listes ont pour effet de rendre au lecteur sa mobilité par rapport au livre, de réinvestir les avantages trop souvent oubliés du *codex* sur le *volumen*.

Une dernière opération propre à l'*Histoire du roi de Bohême* est, sans surprise, l'observation. Nombreux sont les éléments du roman qui nécessitent une analyse visuelle de la part du lecteur. Il est manifeste que l'*Histoire du roi de Bohême* se regarde au moins autant qu'il se lit, lorsqu'on considère par exemple les différents types et les grosseurs variables des caractères, voire la mise en page changeante d'un chapitre à l'autre. On a déjà dit que le texte cohabite avec les cinquante vignettes de Tony Johannot, mais les illustrations ne sont pas ici inféodées au texte, comme c'est souvent le cas dans le livre illustré. Évidemment, plusieurs

¹¹⁵ J.-F. JEANDILLOU, « Listomania nodieriana », *op. cit.*, p. 257-258.

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 259.

vignettes présentent une adéquation avec ce qui est raconté ou décrit dans le texte¹¹⁷; mais, le plus souvent, elles offrent au lecteur des informations narratives ou symboliques supplémentaires, en plus de certains cas où elles fonctionnent en parfaite autonomie par rapport au texte. Le chapitre « Invention », dont le texte consiste en une série d'onomatopées, se termine sur la vignette d'un char tiré par des chevaux (*HRB*, 378)¹¹⁸. Dans le cas présent, la vignette, entièrement autonome, devient le seul élément intelligible du chapitre. Dans le chapitre « Érudition », don Pic s'adonne à la philologie verbale, au grand dam de Breloque, qui interrompt son envolée ornithologique en le traitant de butor (*HRB*, 150)¹¹⁹; une vignette où se tient un butor avec la tête de don Pic se charge d'imager l'insulte de Breloque. Dans ce cas précis, on comprend que les vignettes, loin de n'être que descriptives et objectives, présentent un véritable discours sous-jacent, prenant alors le parti de Breloque contre don Pic en le représentant de manière on ne peut plus grotesque.

Enfin, les deux pages où sont présentés les acolytes de Théodore, don Pic et Breloque, supposent d'un côté la soumission du texte à l'image, et de l'autre, l'infériorité de l'image au texte (*HRB*, 12-13)¹²⁰. D'un côté, la vignette qui représente don Pic, grande et centrale, domine le texte dans la mesure où les mots sont séparés en colonnes de manière arbitraire pour bien encadrer l'illustration symbole de l'assujettissement du texte à l'image. La fragmentation d'un mot sur deux lignes n'est pas significative en soi lorsqu'elle obéit à une logique de séparation des syllabes, ce qui n'est pas le cas ici alors que le mot « hypothèse », par exemple, est séparé arbitrairement, le « h » d'un côté et le reste de l'autre, toujours afin de bien encadrer l'illustration. Pour ce qui est de Breloque, il est plus bas, plus petit, comme écrasé entre deux morceaux de texte, donc soumis à lui. Ces deux vignettes, nonobstant le texte, interagissent

¹¹⁷ Par exemple, au chapitre « Opposition », où Breloque raconte l'*Histoire du chien de Brisquet*, une vignette représente la chienne appelée *la Bichonne* (*HRB*, 364) ; une autre montre *la Bichonne* morte et Brisquet, hache à la main, qui s'apprête à tuer le loup (*HRB*, 369) ; puis une dernière représente la tombe de *la Bichonne* (*HRB*, 370).

¹¹⁸ Voir annexe III.

¹¹⁹ Voir annexe IV.

¹²⁰ Voir annexe V.

entre elles : on voit Breloque qui salue don Pic d'un mouvement de main dirigé vers la page précédente. L'illustration devient une instance narrative à part entière, avec un discours qui lui est propre, fonctionnant parfois indépendamment du texte, de sorte que le lecteur est contraint d'opérer deux types de lectures : textuelle et visuelle.

Nous nous devons également de mentionner pour finir le phénomène du tableau. Le livre tel qu'on le connaît se fonde sur le principe du diptyque, c'est-à-dire que l'on appréhende toujours deux pages en même temps. D. Barrière remarque que, dans le cas de l'*Histoire du roi de Bohême*, le livre a été conçu de manière à former des tableaux qui guident l'œil vers le coin de la page à tourner¹²¹. Dès que l'on prend conscience de cette particularité, on constate qu'elle traverse le roman. Les vignettes contribuent largement aux tableaux, présentant très fréquemment des lignes de force obliques qui reproduisent la trajectoire de la lecture. L'exemple de l'enchaînement des chapitres « Continuation » et « Protestation » (*HRB*, 40-41)¹²² montre une chèvre qui s'étire le cou pour manger une fleur, rendant son corps parfaitement oblique, alors que de l'autre côté de la page, la disposition des lignes poursuit le tracé du corps de la chèvre. L'exemple le plus probant de tous semble toutefois être celui qui unit la première à la dernière page du roman. Le chapitre « Introduction » débute avec une enluminure qui encadre le paragraphe supérieur du côté droit, alors que la vignette qui assure la clôture du roman représente Raminagrobis, dont on réalise que le corps arqué d'une manière *a priori* curieuse complète en fait la forme de l'enluminure initiale¹²³. Le roman en entier se donne donc au lecteur comme un véritable tableau : une œuvre matériellement achevée et visuellement inaltérable, ce qui contribue à son appartenance partielle au régime allographique décrit par Gérard Genette.

¹²¹ D. BARRIÈRE, *Nodier l'homme du livre*, 1989, *op. cit.*, p. 176.

¹²² Voir annexe VI.

¹²³ Voir annexe VII.

1.3.3 À la frontière des régimes allographique et autographique

Dans le premier tome de *L'Œuvre de l'art* (1997), Gérard Genette suggère deux modes d'existence pour les œuvres d'art. Il amorce sa réflexion en partant de la théorie qu'élabore Nelson Goodman dans *Langages de l'art* (1968), dont il gardera le vocabulaire :

Goodman baptise, pas tout à fait arbitrairement, *autographique* la première sorte d'arts, et *allographique* la seconde, ce qui lui évite tout recours à des caractérisations pour lui trop métaphysiques, mais nous verrons que cette distinction coïncide en fait avec celle qui oppose les œuvres matérielles aux œuvres idéales, ou plus exactement (pour moi) les œuvres à immanence physique (objet matériel ou événement perceptible) aux œuvres à immanence idéale, c'est-à-dire consistant en un type commun à plusieurs occurrences correctes¹²⁴.

Essentiellement, l'œuvre autographique consiste en un objet physique alors que l'œuvre allographique consiste en une idée (ou un objet idéal); l'œuvre autographique s'offre directement aux sens alors que l'œuvre allographique n'a *a priori* aucune existence matérielle. Puisqu'il est impossible d'accéder à l'œuvre allographique dans sa forme idéale, elle doit elle-même se manifester par le biais d'un objet ou d'une performance physique. L'œuvre littéraire, qui appartient au régime allographique, se manifeste le plus souvent à l'aide du livre, ce qui donne lieu à des glissements métonymiques où l'on tend à assimiler l'œuvre au livre.

Une œuvre appartenant au régime allographique comporte deux modes distincts de manifestation, l'exécution et la dénotation. Dans le cas de la littérature, une exécution possible serait la récitation de texte, alors que la dénotation serait (par exemple) le livre, ou du moins le texte écrit. Évidemment, Genette anticipe des inconvertisibilités entre ces deux modes de manifestation : certains noms imprononçables comme « Qfwfq », personnage d'Italo Calvino, ou certains signes de ponctuation comme les parenthèses sont à peu près impossibles à transmettre oralement, de même que la différence entre les différents types de caractères¹²⁵. Il appelle « caractéristiques d'œuvres *mixtes* » les éléments qui relèvent partiellement des arts

¹²⁴ G. GENETTE, *L'Œuvre de l'art. Tome I. Transcendance et Immanence*, Paris, Seuil, 1994, p. 23.

¹²⁵ *Ibid.*, p. 144-145.

visuels comme les « fantaisies graphiques » de *Tristram Shandy* et les « constellations de caractères » de Mallarmé.

En ce qui concerne le passage de la dénotation à l'exécution, l'*Histoire du roi de Bohême* comporte son lot d'inconvertibilités. Au nombre de ces caractéristiques d'œuvre mixte, on peut notamment considérer les variations dans la typographie et dans la mise en page, les vignettes, les calligrammes, ou la deuxième page de titre insérée dans le roman. Tous ces éléments foncièrement livresques se perdraient dans une récitation orale du texte. Qui plus est, dans la mesure où nous avons affirmé que l'*Histoire du roi de Bohême*, en bon *codex*, se manipulait et se consultait au gré du lecteur, l'exécution, qui fait du roman un flux verbal, se rapporterait davantage à la dimension orale qui est le propre du *volumen*; là encore, une dimension liée à la dénotation est intraduisible dans les termes de la performance.

Un autre problème qui remet en question l'appartenance de l'*Histoire du roi de Bohême* au régime allographique se situe dans la distinction entre les propriétés constitutives et contingentes. Une propriété constitutive caractérise l'œuvre, alors qu'une propriété contingente caractérise une simple manifestation de cette œuvre¹²⁶. En ce qui concerne le texte, c'est l'identité orthographique qui est considérée comme une propriété constitutive, alors que les choix graphiques figurent selon Genette au nombre des propriétés contingentes. Or, toute la confection de l'*Histoire du roi de Bohême* repose sur une dépendance de l'œuvre par rapport à l'ensemble des choix graphiques qui la composent. En se donnant visuellement comme un tableau, ce que symbolise son encadrement à l'aide de l'enluminure initiale et de la vignette finale, l'*Histoire du roi de Bohême* a intégré ses propriétés dites contingentes au rang de propriétés constitutives, inaltérables. Toutes les pages sont à ce point investies et individualisées qu'elles deviennent autant de petits tableaux.

¹²⁶ *Ibid.*, p. 88.

En somme, la résistance du roman à la définition du régime allographique témoigne du lien étroit qu'entretient l'œuvre avec le livre ; elle « est indissociable de sa réalisation livresque, de la matérialité de sa première (et unique) édition, qui se voit inscrite, par ailleurs, à maints endroits du texte lui-même¹²⁷. » Effectivement, le roman de Nodier a toujours résisté à sa réédition : seules des réimpressions en fac-similé ont été produites¹²⁸. On ne peut tout simplement pas imaginer que les diptyques, par exemple, soient altérés : Breloque ne pourrait pas saluer don Pic s'ils venaient à se retrouver l'un au recto, et l'autre au verso de la même page. C'est donc au terme de cette réflexion que nous affirmerons que l'*Histoire du roi de Bohême* est une œuvre aussi matérielle qu'idéelle, et qu'en faisant du livre un élément indissociable du texte, c'est toute la relation qu'entretient le texte avec son support qui est renouvelée :

C'est uniquement *dans la mesure* où il en explore les caractères spécifiques que le texte romantique dépasse le livre ; c'est en retrouvant le volume derrière (ou sous) le texte qu'il peut le réoccuper, et dès lors contredire tout ce que niait (et que continue à nier) une vision essentialiste des rapports de l'œuvre et de son support¹²⁹.

Nodier, en tentant de transmettre à son lecteur le plaisir sensuel qu'il ressentait au contact d'un livre, a véritablement, quoique momentanément, résisté à l'industrialisation du livre, dans la mesure où il n'est pas envisageable que son *Roi de Bohême* change de forme. En fait, le roman a si bien résisté aux réalités commerciales dominant le marché du livre qu'il a mené son éditeur à la faillite : « Fasciné par un écrivain dont il épousait aisément les idées, [Delangle] laissa Nodier occulter à ses yeux les réalités commerciales de l'édition, pour ne plus discerner avec lui que le monde idéal des arts et des lettres¹³⁰. » La faillite de Delangle constitue pour Nodier un constat d'échec, de sorte qu'il renonce à ses ambitions d'éditeur et n'interviendra

¹²⁷ U. DIONNE, *La Voie aux chapitres*, 2008, *op. cit.*, p. 266.

¹²⁸ La Bibliothèque des lettres et sciences humaines de l'Université de Montréal détient par contre une édition que nous considérons fautive (C. NODIER, *Histoire du roi de Bohême et de ses sept châteaux*, Cœuvres-et-Valsery, Ressouvenances, 2007.) Dans cette édition, la numérotation des pages est décalée et les différents tableaux ne sont pas reproduits fidèlement.

¹²⁹ U. DIONNE, *La Voie aux chapitres*, 2008, *op. cit.*, p. 266.

¹³⁰ J.-R. DAHAN, « Nodier et son double, ou le cas Nicolas Delangle », *op. cit.*, p. 49.

plus jamais dans la facture de ses livres¹³¹. Œuvre exceptionnelle, l'*Histoire du roi de Bohême* demeurera donc une exception, autant dans la production romanesque de Nodier qu'au sein des différentes tentatives d'individuation du livre par les romantiques. Mais cette fois-là au moins, Nodier a sauvé le livre par le livre : il a rendu le livre si indispensable à son œuvre qu'il l'a soustrait aux dangers et aux compromissions qui le guettaient.

Un livre peut exister sans texte, mais un texte doit s'inscrire sur un support pour être lu. Le texte est donc soumis au livre sous peine de non-existence. Mais l'histoire du livre étant intimement liée à celle de l'économie, le livre est lui-même soumis à une série d'acteurs et d'artisans dont l'intérêt premier n'est pas nécessairement la qualité matérielle, encore moins en période de révolution industrielle. Nodier, amoureux des livres, sait mieux que quiconque qu'il s'agit d'un objet en constante mutation. Pour s'assurer que son roman se fige, il intègre la matérialité du livre à son projet romanesque, de telle sorte qu'il devient impensable d'y ajouter ne serait-ce qu'une page, ou d'en changer la typographie.

Dans un premier temps, nous nous sommes donc spécifiquement intéressés au livre comme objet : partant de la passion bibliophilique de Nodier, nous avons mis en évidence l'importance de l'objet-livre dans l'*Histoire du roi de Bohême*. Dans un deuxième temps, c'est au texte que nous nous intéresserons. L'histoire de l'*Histoire du roi de Bohême* est un leurre : le seul récit qui vaille est celui de la violente destruction du mythe de l'inspiration créatrice et de l'illusion romanesque. L'*Histoire du roi de Bohême* est un livre qui les contient tous, mais qui en même temps n'en est pas totalement un. En se sabotant comme roman, il devient une scène où tous les possibles du livre cohabitent ; il devient un rayon de bibliothèque qui s'offre comme tel à son lecteur.

¹³¹ V. LAISNEY, *L'Arsenal romantique*, 2002, *op. cit.*, p. 513.

CHAPITRE 2

LE LIVRE MODE D'EMPLOI

- Hé ! mes bons amis, que pouvez-vous attendre d'un siècle repu de politique ? dit Nathan. Quel a été le sort du *Roi de Bohême et de ses sept châteaux*, la plus ravissante conception...

- Ça ? cria le joueur d'un bout à l'autre de la table. C'est des phrases tirées au hasard dans un chapeau, véritable ouvrage écrit pour Charenton.

BALZAC, *La Peau de chagrin*

L'*Histoire du roi de Bohême et de ses sept châteaux* montre plusieurs chantiers : celui de la confection de l'objet-livre, mais également celui de la composition du texte. C'est dans tout son arbitraire que le texte nous apparaît, les narrateurs mettant en évidence les choix structurels et stylistiques qui ont été effectués en amont de sa construction. L'auteur, que l'on considère peut-être à tort comme le grand architecte du texte, y est dessiné avec ses angoisses et ses remises en question. Non seulement subit-il les pressions extérieures de ses lectrices qui ne se gênent pas pour exprimer leur ennui, le cas échéant, mais il est également à la merci des différentes facettes de son imaginaire, prenant ici la forme de trois narrateurs que tout distingue, et qui cherchent à orienter le roman, sur les plans narratif et stylistique. Par-delà le comique qui se dégage des multiples transgressions métaleptiques, on décèle un auteur que les vertigineuses possibilités du livre rendent hésitant. L'*Histoire du roi de Bohême*, au lieu de trancher, devient ainsi un véritable inventaire des possibles du livre : plurilinguisme, multigénéricité, intertextualité, interdiscursivité sont autant de manières de définir ce roman de tous les romans dont l'hétéroclite devient la poétique. Au terme de ce deuxième chapitre, nous avancerons que la structure et le contenu du roman en font symboliquement, mais aussi structurellement, un rayon de bibliothèque, où l'on peut passer d'un livre à un autre en tournant la page, et dont l'unité est davantage matérielle que narrative, de la même manière qu'un rayon fait cohabiter des livres que tout sépare *a priori*.

2.1 Destruction du mythe de l'inspiration créatrice

Dans le but d'accentuer le caractère construit du texte, l'*Histoire du roi de Bohême* met en évidence le travail que réalise l'écrivain dans la conception de l'ouvrage narratif. Avant que le texte ne se présente au lecteur comme une unité inaltérable, l'auteur a effectué une série de décisions structurelles, stylistiques et sémantiques. Toutes ces décisions génèrent chez l'auteur maintes angoisses, qui intègrent le roman sous forme de commentaires métatextuels, révélant les questionnements qui le hantent perpétuellement. En opposition à ce que supposait le mythe de l'inspiration créatrice – cette idée selon laquelle l'artiste est saisi « en son âme par une force surnaturelle qui lui dicte sa composition¹³² » –, le travail de l'écrivain est ici mis en scène, et la chaîne textuelle ne semble jamais définitive.

2.1.1 Le roman : construction arbitraire et malléable

Autant dans son premier roman *Moi-même* que dans l'*Histoire du roi de Bohême*, les narrateurs de Nodier évoquent la dimension arbitraire de l'ordre des chapitres. Dans *La Voie aux chapitres*, Ugo Dionne définit deux conceptions de la disposition romanesque :

Dans la première, le dispositif est conçu comme un découpage, une division, le tronçonnement plus ou moins arbitraire d'un texte initialement filé ; la prééminence y est par conséquent accordée au système, à l'opus, et les unités n'y sont plus considérées que comme le fruit d'une corruption de son unité originelle. Dans la deuxième hypothèse, ce sont ces unités elles-mêmes qui passent au premier rang, et le texte, dans sa fallacieuse intégrité, qui est posé comme un produit de leur assemblage¹³³.

C'est évidemment à la deuxième hypothèse qu'on peut rattacher les deux romans : leur unité réside dans un enchaînement de chapitres qui, d'une part, semblent s'offrir au lecteur comme des unités autonomes, et d'autre part, proposent un ordre qui ne semble pas irrévocable. C'est même sur ce constat que le premier chapitre de *Moi-même*¹³⁴ débute : « Pourquoi, premier chapitre ? Il serait aussi bien partout ailleurs. » (MM, 45), après quoi l'auteur s'interroge sur le nombre de chapitres à composer : « Si je ne faisais qu'un chapitre ! J'en ferai deux, j'en ferai

¹³² P. ARON, D. SAINT-JACQUES et A. VIALA (éd.), *Le Dictionnaire du littéraire*, 1^{ère} éd., Paris, PUF, 2002, p. 297.

¹³³ U. DIONNE, *La Voie aux chapitres*, 2008, *op. cit.*, p. 233.

¹³⁴ C. NODIER, *Moi-même*, D. Sangsue (éd.), Paris, José Corti, 1985, p. 45.

trois, j'en ferai plusieurs. Cela dépend encore des circonstances. » (*MM*, 49). Non seulement l'ordre des chapitres est-il arbitraire, mais l'est également la quantité de chapitres qui constituent un roman. Cette prérogative de l'auteur de disposer ses chapitres comme il l'entend peut à la longue être considérée comme un fardeau, car l'auteur de *Moi-même* reconnaît ses fautes dans un dialogue avec un interlocuteur apparenté au lecteur : « Ce qu'il y a de certain, c'est que vos chapitres sont dans un très mauvais ordre... / C'est vrai, mais cela ne prouve rien. » (*MM*, 90).

La conception linéaire du dispositif, largement dominante à l'époque classique, et intimement liée à la « prédominance symbolique et structurelle de la rhétorique¹³⁵ », engendre un critère « de lisibilité absolue, d'intelligibilité maximale, en vertu duquel le texte doit être ordonné de telle manière que son sens s'impose au lecteur le plus récalcitrant¹³⁶ ». Au contraire, dans l'*Histoire du roi de Bohême*, les chapitres sont tantôt illisibles tantôt inutiles, et ce, comme le remarque Charles Grivel, même si « le dispositif simule l'agencement paratextuel en usage sous l'Ancien Régime¹³⁷ ». Les chapitres sont effectivement intitulés de manière à simuler un enchaînement logique (« Introduction », « Rétractation », « Convention », « Démonstration », « Objection »), ce que confirme l'imprimeur qui glisse un bref commentaire après la table : « Nous avons soigneusement noté le chiffre de pagination des chapitres, leur enchaînement logique étant de grande importance pour l'intelligence du livre. » (*HRB*, 392) Or, il n'en est rien, à commencer par le premier chapitre, « Introduction », où le narrateur affirme vouloir voyager à dos de cheval, alors qu'au deuxième chapitre, « Rétractation », il disqualifie cette idée au profit du voyage imaginaire, rendant parfaitement superflue l'unité initiale. Tout se passe comme si la conception fragmentaire du dispositif permettait à l'auteur de créer au gré de son imaginaire, se donnant le droit de rejeter un chapitre au profit d'une meilleure idée. C'était aussi le cas dans *Moi-même*, où l'épître dédicatoire est reniée au fur et à mesure qu'elle est

¹³⁵ U. DIONNE, *La Voie aux chapitres*, 2008, *op. cit.*, p. 233.

¹³⁶ *Ibid.*, p. 234.

¹³⁷ C. GRIVEL, « Nodier : Le Tour de Babel », *Romantisme. Revue du dix-neuvième siècle*, n° 136, 2007, p. 20.

écrite : « Non. Je ne ferai pas d'épître dédicatoire. Je n'écris à personne et pour personne. » (*MM*, 43). Mais à la liberté de l'auteur, celle de faire des chapitres inutiles et de les placer dans le « mauvais ordre », s'ajoute celle du lecteur, dont on anticipe qu'il puisse lui aussi lire de manière non linéaire : « Sur quoi je dois faire observer une fois pour toutes – ces chapitres demandant une explication qui aurait dû les précéder : – /, Mais cette observation est inutile pour les lecteurs qui commenceront le livre par la fin. » (*HRB*, 111) En somme, la conception fragmentaire du chapitre est pour l'écrivain un couteau à double tranchant : quoiqu'il devienne libre de structurer et d'ordonner son texte comme il l'entend, il est à la merci de ses propres choix, qu'il peut regretter, et de ceux du lecteur, qui pourrait délibérément ignorer l'ordre suggéré.

C'est aussi vrai pour le choix lexical, comme on peut le constater au chapitre « Correction », qui enjoint ses lecteurs à « substituer mentalement le mot babouche au mot pantoufle » (*HRB*, 394). L'arbitraire qui a d'abord présidé à l'ordre des chapitres concerne maintenant la plus petite unité sémantique du texte, le mot. Qui plus est, puisque c'est à la toute fin du roman que l'on annonce cette correction, la mauvaise lecture a déjà été effectuée, et le lecteur devrait recommencer au début pour effectuer les substitutions mentales suggérées. L'auteur ouvre ainsi une brèche : en avouant le mauvais usage d'un seul mot, c'est tout le texte qui devient suspect, car rien ne prouve que les autres mots ne soient pas reniés ultérieurement (ou tacitement) par Nodier. Paradoxalement, alors que le roman en tant qu'objet est achevé et inaltérable, le texte, quoiqu'il soit imprimé, semble changeant, susceptible d'être modifié à l'envi. Un phénomène similaire se retrouve déjà dans *Moi-même*, quand le narrateur somme le lecteur de choisir entre l'un ou l'autre de deux mots :

Ceux de mes lecteurs qui ne comprennent pas le sens de crac sont prévenus qu'on peut le remplacer par suffit. Cependant, comme suffit n'est pas crac et que crac n'est pas suffit, comm' [*sic*] il n'y a point de synonymes dans la langue, pas même suffit et crac, et que par conséquent suffit peut signifier autre chose que crac et crac autre chose que suffit, ils sont libres de choisir entre suffit et crac. (*MM*, 71)

En effet, puisque les compétences du lecteur sont variables, il y a toujours un risque que les mots méticuleusement choisis par l'auteur ratent leur cible.

Si le texte est composé de façon arbitraire, force est d'admettre que sa version finale, celle qu'on trouve dans le livre, n'est en réalité que l'une de ses versions possibles. Somme toute, contrairement à l'idée de l'inspiration, qui faisait de l'écrivain un élu auquel une force supérieure dictait la composition, les narrateurs de Nodier, en soulignant l'arbitraire du texte romanesque, révèlent le travail auquel se prête l'écrivain afin de livrer un ouvrage plus ou moins cohérent. Ainsi, au chapitre « Supputation », Théodore met en évidence le chantier de l'écrivain en abordant la question du temps consacré à l'écriture. Sous la forme de l'anaphore, une liste fait état des différentes opérations mentales nécessaires à la composition de l'*Histoire du roi de Bohême* :

Or, si je donne une minute par jour à la sensation,
 Une minute par jour à la perception,
 Une minute par jour à l'appréhension,
 Une minute par jour à la compréhension,
 [...]
 Et quatorze cent vingt-huit minutes à la distraction et au sommeil [...]
 Cela fait quatorze cent quarante minutes dont je me départirais quotidiennement en faveur de l'*Histoire du roi de Bohême et de ses sept châteaux*.
 Mais la composition du premier volume m'ayant coûté trente ans, trois semaines et quelques heures, – nous ne compterons que trente ans pour éviter le calcul des fractions, – je ne pourrais guère fournir ma dernière livraison avant le mois de mars de l'an vingt-neuf cent neuf. (HRB, 348-349)

Mentionnons au passage que le temps quotidien donné comme nécessaire à l'écriture de l'*Histoire du roi de Bohême*, dont le narrateur affirme qu'il correspond à « quatorze cent quarante minutes », est en réalité le double des minutes comprises dans chaque journée. Ainsi, à travers l'hyperbole, le narrateur met l'accent sur le temps considérable nécessaire à l'écriture. Étant donné l'asymétrie entre le temps (court) de la lecture et le temps (long) de l'écriture, il serait possible pour le lecteur de méconnaître l'ampleur du travail réalisé en amont; il se voit donc ici rappeler que le roman est un travail de longue haleine, dans lequel l'auteur s'est entièrement investi.

Dans cette première section, nous avons vu comment les idées éparses de l'écrivain deviennent, au terme d'une série de décisions, un tout (en apparence) unifié. Or, au travail acharné de l'écrivain viennent se greffer des pressions extérieures qui le tracassent parfois jusqu'à orienter la trajectoire du roman. L'*Histoire du roi de Bohême* évoque la préoccupation

constante de la réception notamment en donnant une tribune à plusieurs interlocuteurs qui se prononcent sur la qualité du roman à même la diégèse.

2.1.2 La réception feinte dans le livre en train de se faire

Dans l'*Histoire du roi de Bohême*, lecteurs, journaliste et censeur réagissent à même le roman. Dès le deuxième chapitre, on introduit deux lectrices, Fanny et Victorine. Ce sont surtout les commentaires de Victorine qui traversent le livre; elle partage tantôt son intérêt tantôt son ennui, habituellement à la fin des chapitres. Au chapitre « Damnation », par exemple, elle interrompt l'histoire du *Juif errant* et déclare qu'elle aimerait mieux l'*autre*, faisant référence aux *Amours de Gervais et d'Eulalie* (HRB, 127). Aussitôt cette demande formulée, il y a changement de chapitre, et le narrateur Théodore entreprend la suite du récit demandé. En formulant (et imposant) ses goûts et ses préférences, la lectrice prend d'une certaine manière le contrôle du roman. Qui plus est, de l'aveu d'un des membres de l'Académie de Tombouctou, le roman a bien pour objectif de *rejoindre* ses lectrices, car on envisage de construire « un pont suspendu qui [doit] aboutir de Tombouctou à la rue Folie-Méricourt, sous l'entresol de Victorine, et [...] un *tunnel* non moins ingénieux, qui [débouche] à travers quelques milliards de millimètres au juste milieu de la chambre à coucher de Fanny. » (HRB, 266) Le tunnel métaphorique témoigne d'un véritable désir de l'auteur de toucher ses lectrices, raison pour laquelle elles semblent parfois se substituer à lui et prendre les rênes du récit. Cela correspond en partie aux fonctions du narrataire, dont Franc Schuerewegen rappelle qu'il est une condition nécessaire de l'acte narratif :

C'est en se donnant un destinataire qu'on s'institue destinataire; c'est en disant « tu » qu'on devient « je ». Il en résulte, entre autres, la démarche de l'auteur de fictions qui, non seulement, délègue sa parole au narrateur, mais encore escorte celui-ci d'un narrataire destiné à cofonder l'acte narratif. Sans cette « oreille » textuelle, il n'y aurait pas à proprement parler de narration possible¹³⁸.

¹³⁸ F. SCHUEREWEGEN, « Réflexions sur le narrataire. Quidam et Quilibet », *Poétique*, vol. 18, n° 71, 1987, p. 252.

Toutefois, Victorine devient plus qu'une oreille lorsqu'elle interrompt le récit pour manifester son ennui : au lieu d'épauler le narrateur, elle l'incite à se plier à ses désirs, de sorte qu'elle l'empêche de créer au gré de son imagination.

La relation unissant le narrateur à son narrataire est cependant plus hostile encore dans *Moi-même*, alors qu'auteur et lecteur se querellent tout au long du récit. Dès le second chapitre, le narrateur est irrité des nombreuses questions de son lecteur : « Depuis ? Que vous importe ce qu'il lui fit ? Cela ne vous concerne pas. Cela ne me concerne pas. Cela ne concerne personne. » (*MM*, 52) Peu de temps après, le lecteur interrompt de nouveau le narrateur pour lui faire part de son ennui d'une manière on ne peut plus directe : « Mais, c'est à dormir debout. À quel propos aussi parler pendant ...une heure, de je ne sais quelles fades amourettes reléguées au rang de péchés oubliés. » (*MM*, 52) Les nombreuses interventions du lecteur forcent maintes interruptions, et le narrateur en vient à se décharger sur lui de certaines maladresses : « D'ailleurs, vous m'avez déjà entraîné dans des digressions si froides, si plates, si ridicules que j'en rougis presque... » (*MM*, 62). Le narrateur en vient finalement à enjoindre le lecteur de fermer le volume si tel est son désir : « Si cela ne vous intéresse pas, fermez le livre, faites-le dorer sur tranche, mettez-le dans votre bibliothèque à côté du fond de sac et ne le lisez plus. » (*MM*, 85)

Le narrataire revêché de *Moi-même* trouve toutefois un égal dans la personne du journaliste qui rédige, au chapitre « Transcription », une critique assassine de l'*Histoire du roi de Bohême*. La critique en question survient au huitième chapitre sur cinquante-huit, donc dès le premier quart du roman, témoignant de la mauvaise foi du journaliste dont l'opinion est déjà entièrement faite. Celui-ci s'attaque justement à l'arbitraire du roman qu'il estime être constitué de « mots tirés au hasard à l'inépuisable loterie des dictionnaires » (*HRB*, 75), non sans (r)appeler l'extrait de *La Peau de Chagrin* mis plus haut en exergue, où l'on suppose que le texte (en l'occurrence, l'*Histoire du roi de Bohême*) est composé de « phrases tirées au hasard dans un chapeau ». Le journaliste s'en prend par la suite à la taille du cerveau de l'auteur :

Cette monomanie sans exemple ne peut même s'expliquer que par un accident physique, tel que l'action trop verticale des rayons du soleil auxquels l'auteur a exposé imprudemment dans ses voyages lointains la boîte osseuse [...] qu'on appelle vulgairement le cerveau, que celui de notre auteur est réduit, de l'avis de tous les anatomistes, à des proportions incomparablement inférieures en dimension, consistance et capacité,

à celles de l'organe occulte qui tient lieu du *sensorium commune* au plus petit des animalcules microscopiques, vulgairement connus dans la science sous le nom d'infusoires. (HRB, 75-76)

La démarche intellectuelle du journaliste contribue à disqualifier son propre propos : d'une part, l'usage d'un sophisme, l'attaque *ad hominem*, témoigne d'emblée d'un manque de professionnalisme; d'autre part, alors qu'il s'en prend au « cynisme pédantesque » et à la « grotesque érudition » qui se dessine dans le roman, lui-même rédige son article dans un style exagérément ampoulé, accumulant incises et subordonnées, et dispersant çà et là des mots latins. Pour D. Sangsue, « la réflexivité qui touche à la réception du texte [...] court-circuite les commentaires critiques possibles¹³⁹ »; plus spécifiquement, avec cette critique journalistique, « Nodier règle ses comptes à la presse bien-pensante de son époque¹⁴⁰ ». Par ailleurs, dans une lettre à son ami Jean de Bry qui précède la publication du roman, Nodier prévoit déjà que les journalistes « le jugeront de *haut*, selon leur usage¹⁴¹ ». Or, dans cette même lettre, Nodier s'en prend lui-même à son roman « qui n'a d'harmonie actuelle dans aucun esprit et qui n'est pas du temps¹⁴² ». Entre raillerie et cynisme, les commentaires désobligeants des lecteurs / narrataires et du journaliste trahissent donc l'angoisse d'un écrivain qui craint de se buter à l'incompréhension du public. Dans l'*Histoire du roi de Bohême*, c'est même au censeur qu'il laisse le soin de la clôture du roman, dont il dit qu'il n'est « ni impie, ni obscène, ni séditieux, ni satirique, et qu'il est par conséquent très-médiocrement plaisant » (HRB, 397-398), avant d'en vanter la seule table des chapitres pour les raisons évoquées précédemment. Un peu comme le cas du journaliste, l'avis du censeur est relativisé par le poste qu'il occupe à l'académie de Tombouctou, dont le lecteur sait déjà qu'elle est une institution pédante et grotesque. La preuve de son incompétence est qu'il ne considère le roman ni séditieux ni satirique, alors qu'il s'en prend parodiquement à l'Académie française (Institut de

¹³⁹ D. SANGSUE, *Le Récit excentrique : Gautier, de Maistre, Nerval, Nodier*, Paris, José Corti, 1987, p. 266.

¹⁴⁰ *Ibid.*, p. 269.

¹⁴¹ *Ibid.*, p. 226.

¹⁴² *Id.*

Tombouctou), à la monarchie (Patricia) et à la censure¹⁴³. En somme, le roman est à la merci de professionnels dont on valorise l'opinion malgré leur manque d'esprit. Aussi ridicules soient-ils, force est d'admettre qu'ils habitent continuellement l'écrivain qui leur donne la parole tout au long du roman.

Outre le travail de composition, l'écrivain est donc confronté à plusieurs pressions et opinions extérieures, qui le préoccupent à un tel point qu'il ne peut s'empêcher, d'une certaine manière, de se laisser influencer et guider par les réactions à venir. Si, comme lecteur, on ne peut jamais vraiment déceler le rôle qu'ont joué ces pressions extérieures sur un texte donné, dans *l'Histoire du roi de Bohême*, au lieu de faire comme si elles n'existaient pas, elles sont mises en scène, parasitant l'histoire que l'écrivain est incapable d'entamer. Mais dans la mesure où l'on assiste au livre en train de se faire, ce ne sont pas les seuls commentaires des lecteurs qui sont intégrés dans le roman, mais également les réflexions de l'auteur lui-même, qui prennent la forme de commentaires métatextuels.

2.1.3 L'auteur en questions

Tout au long de *l'Histoire du roi de Bohême*, souvent par le biais des narrateurs, des interrogations sont émises sur le contenu, la longueur ou le style du récit, entre autres. Au lieu de présenter un texte cohérent et achevé, le roman montre des fragments narratifs entremêlés de commentaires, comme si son auteur réfléchissait à voix haute. La structure du roman, selon laquelle trois différents narrateurs font progresser et digresser le texte, permet ce discours sous-jacent. Alors que le lecteur lit généralement un livre dans l'ignorance de ce qui a failli s'y trouver, voire de ce qui aurait pu être élaboré ou raccourci, les narrateurs de *l'Histoire du roi de Bohême* explicitent certaines décisions auctoriales, comme le souci de ne pas faire un ouvrage trop long : « Après avoir fait glisser dix fois sous mes doigts ces ais légers de cytise poli dont on ajuste avec tant de goût les charnières imperceptibles dans le village maudit où les

¹⁴³ Concernant ces trois enjeux, voir M.-J. BOISACQ-GENERET, « Critique contre censure dans *l'Histoire du Roi de Bohême* de Charles Nodier », *French Studies in Southern Africa*, vol. 21, 1992, p. 8-19.

Anglais prirent Wallace..... (Cet épisode me mènerait fort loin, et je le crois d'ailleurs souverainement inutile.) » (*HRB*, 293) Le même phénomène se produit lorsque don Pic résiste à la tentation de prolonger son discours sur l'étymologie de la pantoufle :

Je ne me suis pas dissimulé qu'il aurait été notablement utile, dans un ouvrage destiné à devenir classique, de consacrer au moins un chapitre supplémentaire à l'importante matière que Baudouin a si superficiellement effleurée dans son traité *de Pantoufflis veterum* ; mais ce travail aurait exigé des recherches si prodigieuses que le volume eût risqué de ne pas paraître avant la bonne édition du Dictionnaire de l'académie (*HRB*, 103-104).

On évoque dans ces deux cas une direction possible, que le texte aurait pu emprunter, mais qui est instantanément rejetée pour des raisons de longueur et d'(in)intérêt. Outre ces considérations de longueur, c'est aussi le besoin du narrateur de garder l'emprise sur son récit qui est exprimé lorsque Théodore, alors qu'il raconte l'histoire des *Amours de Gervais et d'Eulalie*, décide subitement de l'interrompre, mû par la « nécessité extrêmement urgente de m'assurer du débit de cette histoire ou de ce roman, de cette facétie ou de ce poème dont les libraires ne veulent point. » (*HRB*, 63-64) Ces considérations ramènent le lecteur aux questions que se pose l'écrivain, lorsqu'il détermine ce qui sera seulement évoqué, ce qui sera raconté dans le plus grand détail, et ce qui sera interrompu pour garder le public en haleine. L'histoire des *Amours de Gervais et d'Eulalie*, qui doit traverser le roman, ne peut pas être racontée trop rapidement.

On se questionne également sur la manière d'écrire. Théodore, dont l'histoire des *Amours de Gervais et d'Eulalie* est un pastiche de Goethe, cherche constamment à toucher le lecteur : « (On sait que j'ai toujours cherché à placer dans mes écrits les plus sérieux quelque trait de sentiment.) » (*HRB*, 245). Breloque est le plus railleur des trois, attaquant don Pic pour son jargon : « Foin de la pédanterie, et des pédants, continua Breloque. Ce maudit barbacole que voici m'a tellement matagrabolisé le cerveau de ses nomenclatures que j'en ai presque oublié de parler chrétien » (*HRB*, 159) ; et Théodore pour son sentimentalisme maniéré : « De l'affectation pour de la grâce, du sentimental pour du tendre, de la déclamation pour de l'éloquence, du commun pour du naïf. » (*HRB*, 361) Dans son *Histoire du chien de Brisquet*, il fait l'éloge de la simplicité : « Le sujet est simple, mais intéressant. Les épisodes s'y rattachent facilement, ou plutôt font un corps essentiel avec lui. La péripétie est frappante et naturelle, le dénouement pathétique et inattendu » (*HRB*, 372). Un débat onomastique lancé par don Pic

débouche sur le changement du nom de Cécilia pour Eulalie l'aveugle : « J'ai en horreur ces fictions sans naturel où le nom du personnage principal vous indique d'avance le sujet et le but du récit, sans égard pour l'illusion qui en fait tout le charme. » (*HRB*, 47)

Les divergences d'opinion des narrateurs sur les questions stylistiques débouchent sur un débat opposant Théodore à Breloque, qui débute au chapitre « Argumentation ». Dans sa lettre à Jean de Bry, Nodier disait « s'égare[r] en trois personnes¹⁴⁴ », en évoquant ses trois narrateurs. Peinant à trouver le style qui lui est propre, l'auteur est écartelé entre plusieurs facettes stylistiques parfois diamétralement opposées. En effet, l'histoire des *Amours de Gervais et d'Eulalie* s'oppose en tous points à l'*Histoire du chien de Brisquet*. Contrairement à l'idée de plusieurs critiques selon laquelle *Les Amours de Gervais et d'Eulalie* serait pour Nodier une manière de se purger de son werthérisme en le parodiant, Laurence M. Porter défend la thèse selon laquelle le roman fonctionne de manière à ne pas clore le débat stylistique, de sorte qu'il prône un équilibre entre jugement et imagination¹⁴⁵. Lorsqu'il considère les *Contes* de Nodier qui ont suivi la publication de l'*Histoire du roi de Bohême*, le critique remarque que « The rest of Nodier's literary career refutes Breloque even more decisively [...] however sincere Nodier's homage to stylistic sobriety, it does not represent a formula which his *Contes* follow—and the great majority of them come after 1830¹⁴⁶. » Le débat stylistique intégré au roman révèle l'arbitraire du style adopté par l'auteur, constamment tenté par d'autres avenues. Au lieu de ne retenir qu'un style, Nodier choisit de ne pas choisir, donc d'exploiter plusieurs styles à la fois, mais toujours en faisant part de ses propres réserves par le biais de l'un ou l'autre de ses narrateurs, qui vient jouer l'avocat du diable.

Dans *Moi-même* comme dans l'*Histoire du roi de Bohême*, les commentaires métanarratifs contribuent à relativiser le texte au fur et à mesure qu'il est composé. Dans *Moi-même*, le

¹⁴⁴ Cité par J. RICHER, « L'*Histoire du roi de Bohême* ou les tentations du langage », *Archives des lettres modernes*, vol. 104-106, n° 42, 1962, p. 9.

¹⁴⁵ L.M. PORTER, « The Stylistic Debate of Charle Nodier's *Histoire du Roi de Boheme* », *Nineteenth Century French Studies*, vol. 1, n° 1, 1972, p. 26.

¹⁴⁶ *Ibid.*, p. 27.

questionnement sur la composition du texte débouche sur le refus de la publication, qui est souvent affirmé lors de dialogues entre le lecteur et l'auteur : « Vous voulez donc vous faire imprimer ? / Non. » (MM, 86) ; « D'ailleurs, je vous l'ai dit... je ne veux point me faire imprimer... » (MM, 89). La question de la publication débouche sur celle de la condition de l'écrivain :

Triste et fatale existence que celle d'un écrivain !
 Il croit avoir imprimé à ses productions le sceau de l'immortalité... il leur survit ! Il compte sur la gloire...
 on le dénigre... il espère acquérir à force de travaux l'aisance d'une heureuse médiocrité et il meurt de faim
 dans un galetas... il ne peut rien publier, rien écrire qui ne froisse un parti, qui ne choque une opinion...
 Non, je ne me ferai pas imprimer !... (MM, 92)

L'anticipation de la réception (voire de la non-réception, si le roman est ignoré) devient pour le narrateur (et l'auteur) de *Moi-même* si lourde qu'il renonce à faire imprimer son livre, en effet inédit jusqu'en 1921. La question de la publication est également importante dans le dernier récit publié par Nodier, *Franciscus Columna*. Dans cet ultime récit où un amateur de livres anciens réussit à mettre la main sur le *Songe de Poliphile*¹⁴⁷, un récit enchâssé raconte l'histoire de Francisco / Poliphile qui, épris d'une jeune fille inaccessible nommée Polia, se résout à lui écrire un livre dont elle accepte la dédicace. Ceci dit, ce n'est pas Francesco qui publie son livre, l'ayant laissé de côté en apprenant le mariage de Polia, mais bien Polia elle-même à qui l'on remet le manuscrit après la mort de Francesco : « Sage Aldo¹⁴⁸, [...] comme vous serez, aux yeux de la postérité la plus reculée, le plus docte et le plus habile de tous les âges, l'auteur du livre que je vous confie laissera la renommée du plus grand peintre et du plus grand poète de notre siècle qui s'éteint. » (FC, 58) Si le refus de la publication n'est alors pas aussi

¹⁴⁷ « En Décembre 1499 sortait des presses d'Alde Manuce (Aldo Manuzio) à Venise, un livre richement illustré, écrit dans un style bizarre, d'une syntaxe hallucinante et dans une langue difficilement accessible : un mélange d'italien vernaculaire à désinences latines et de mots grecs contaminés. [...] Le livre, 'Hypnerotomachia Poliphili', (combat d'amour en songe de Poliphile), était anonyme, mais l'acrostiche formé par les initiales des 38 chapitres : POLIAM FRATER FRANCISCUS COLUMNA PERAMAVIT, dénonçait son auteur : Frère Francesco Colonna. » (J.-P. GUIBERT, « Approches d'un "anonyme" », dans P. Alexandre (éd.), *Hypnerotomachia Poliphili, ou, Le Songe de Poliphile: le plus beau livre du monde: Venise 1499-Paris 1546*, Auxerre, Bibliothèque municipale d'Auxerre, 2000, p. 7.)

¹⁴⁸ Aldo Manuzio, le véritable imprimeur du *Songe de Poliphile*.

catégorique que dans *Moi-même*, il n'empêche qu'elle ne relève pas de la volonté de l'auteur, mais bien du hasard. Il a été précédemment question de la part d'arbitraire qui prévaut dans la composition d'un livre, qu'il s'agisse de l'ordre des chapitres ou du choix des mots; mais il y a également une part d'arbitraire dans la distinction entre les livres publiés et ceux qui restent dans les tiroirs de l'auteur, comme *Moi-même*. Dans *Moi-même* comme dans l'*Histoire du roi de Bohême*, les narrateurs mettent en évidence les questionnements et les angoisses qui peuvent potentiellement faire basculer la décision de l'auteur d'un côté ou de l'autre.

Les nombreuses questions que les narrateurs formulent dans l'*Histoire du roi de Bohême* débouchent sur une tension entre le comique et le tragique. Les commentaires des lecteurs, du journaliste ou des narrateurs sur le livre en train de se faire semblent souvent ludiques en raison de leur dimension iconoclaste, mais ils révèlent en partie les tourments qui habitent l'auteur devant la possibilité de livrer à un public impitoyable le fruit de son labeur. À travers la destruction du mythe de l'inspiration créatrice, la figure de l'auteur est ébranlée.

2.2 Destruction de l'illusion romanesque

Nous avons déjà vu que l'*Histoire du roi de Bohême* et *Moi-même* désamorçaient le mythe de l'inspiration créatrice en mettant en scène un auteur qui travaille, organise, réfléchit, de sorte que l'œuvre publiée, quoique figée en apparence, est le résultat d'une somme de décisions et de circonstances. Chaque œuvre publiée contient implicitement d'autres versions non réalisées. Dans cette deuxième section, nous insisterons, pour faire suite à la destruction du mythe de l'inspiration créatrice, sur la destruction de l'illusion romanesque dans l'*Histoire du roi de Bohême*, en nous servant de notions genettiennes comme la métalepse ou la transgression des limites entre texte et paratexte. Nous en viendrons à la conclusion que le lecteur semble rejeté du roman, relégué au rang d'observateur.

2.2.1 Délits métaleptiques

Prenons d'abord le soin de définir la métalepse. C'est dans *Figures III* (1972) que Gérard Genette introduit cette notion narratologique, pour la préciser dans *Nouveau Discours du récit* (1983), avant de lui consacrer un ouvrage entier, intitulé justement *Métalepse* (2004) :

[La métalepse correspond à] toute intrusion du narrateur ou du narrataire extradiégétique dans l'univers diégétique (ou de personnages diégétiques dans un univers métadiégétique, etc.), ou inversement [...] ¹⁴⁹.

[C'est] cette transgression délibérée du seuil d'enchâssement que nous appelons *métalepse* : lorsqu'un auteur (ou son lecteur) s'introduit dans l'action fictive de son récit ou lorsqu'un personnage de cette fiction vient s'immiscer dans l'existence extradiégétique de l'auteur ou du lecteur, de telles intrusions jettent pour le moins un trouble dans la distinction des niveaux ¹⁵⁰.

De fait, sans être désignées ainsi, les intrusions de lecteurs, d'artisans, de journalistes dans le récit, convoquées tantôt pour illustrer les préoccupations de l'auteur, tantôt pour insister sur la confection de l'objet-livre, constituaient déjà des exemples de métalepses, car ces intrusions transgressaient l'étanchéité des différents niveaux narratifs.

Par ailleurs, les vignettes sont souvent l'occasion de représenter visuellement la métalepse : on y observe les narrateurs, illustrés conjointement avec des personnages appartenant aux récits enchâssés. C'est le cas de Théodore qui apparaît au chapitre « Narration » à côté de Gervais ¹⁵¹, personnage des *Amours de Gervais et d'Eulalie*, puis qui, dans le chapitre « Damnation », accompagne le Juif errant à dos de cheval ¹⁵². Au chapitre « Argumentation », Théodore est représenté, en compagnie de Breloque, à côté de la maison de Brisquet ¹⁵³, à la suite de l'*Histoire du chien de Brisquet* dont Breloque vient tout juste de terminer la narration. Nous avons déjà mentionné la vignette du chapitre « Réception », où Charles Nodier est représenté avec le dessinateur Tony Johannot ¹⁵⁴, intrusion de l'auteur même du roman dans son propre espace fictionnel. Ainsi, auteur et narrateurs prouvent de nouveau le contrôle qu'ils exercent sur l'univers diégétique en montrant qu'ils peuvent faire abstraction de ses règles.

La relation qu'entretient le narrateur du récit-cadre Théodore avec les personnages du récit enchâssé des *Amours de Gervais et d'Eulalie* est l'occasion de plusieurs métalepses alors que Théodore perd progressivement sa mainmise sur l'histoire. À la lumière du débat onomastique

¹⁴⁹ G. GENETTE, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, p. 244.

¹⁵⁰ G. GENETTE, *Nouveau discours du récit*, Paris, Seuil, 1983, p. 58.

¹⁵¹ Voir annexe VIII.

¹⁵² Voir annexe IX.

¹⁵³ Voir annexe X.

¹⁵⁴ Voir annexe XI.

en vertu duquel le nom de Cæcilia a été disqualifié au profit de celui d'Eulalie, et de la mention selon laquelle les *Amours de Gervais et d'Eulalie* sont « imprimées » (HRB, 374-375), il est possible d'affirmer hors de tout doute que le récit est bel et bien inventé par Théodore, et donc, qu'il ne peut en être le narrateur homodiégétique comme les vignettes le laissent croire en le représentant dans l'espace fictionnel. Toutefois, plusieurs métalepses surviennent où Théodore apparaît dans son propre récit, pour perdre progressivement le contrôle de ses propres personnages. Dès le chapitre « Narration », alors que Théodore s'immisce dans le récit enchâssé pour aller à la rencontre de Gervais, il feint l'ignorance et demande au personnage de lui raconter son histoire, lui posant maintes questions et déclarant son intérêt : « Eulalie ? repris-je en m'asseyant à la place qu'il venait de quitter ; parlez-moi de cette Eulalie et de vous. Votre histoire m'intéresse. » (HRB, 61) Le chapitre « Commémoration » débute alors que Gervais reprend la parole : ce personnage d'un récit enchâssé semble alors parfaitement autonome, racontant son histoire à son gré, indépendamment de Théodore. Cette perte de contrôle s'accroît tout au long du récit, jusqu'à ce que les rôles soient complètement inversés. En effet, Théodore se met graduellement au service de son personnage : non seulement lui donne-t-il son propre chien (HRB, 201), mais il lui promet d'aller lui-même à Milan à la rencontre d'Eulalie. Puis, après que Théodore se soit informé d'Eulalie au chapitre « Réception », et qu'il l'ait confrontée au chapitre « Rétribution », il revient à la rencontre de Gervais au chapitre « Désolation » pour constater que ce dernier ne s'est pas présenté à leur rendez-vous : « C'était l'heure – c'était la place – et c'était le rocher. Seulement, Gervais n'y était pas. » (HRB, 351) Dernière rébellion d'un personnage qui ne répond plus à l'*attente* de son narrateur.

La métalepse a d'abord été considérée comme une démonstration de force, alors qu'auteur et narrateurs révèlent les mécanismes romanesques et prouvent qu'ils peuvent se soustraire aux règles qui régissent l'espace fictionnel. Or, après l'exemple des *Amours de Gervais et d'Eulalie*, force est d'admettre que la métalepse ne se réduit pas uniquement à cela. En effet, plusieurs situations imputent aux narrateurs le statut de victimes : au chapitre « Dentition », Théodore assiste à une conférence particulièrement ennuyeuse sur les « animaux à mâchoires improprement appelées monstrueuses » (HRB, 273), après quoi, au chapitre « Opération », il assiste avec Breloque à une opération faite sur une momie dont il dit qu'elle les « glaça d'une

sainte horreur » (*HRB*, 284). Les narrateurs sont ainsi contraints d'écouter et d'assister à des scènes qui leur déplaisent au plus haut point. Encore faut-il préciser que lesdites scènes surviennent dans le cadre d'un rêve qui s'étend sur treize chapitres, de la somnolence progressive de Théodore (au chapitre « Méditation ») jusqu'à son réveil, appuyé par une vignette (au chapitre « Position »). Entre les deux, plusieurs mentions de son état confirment qu'il est en train de rêver : par exemple, au chapitre « Dentition », il mentionne : « Et je me retournai dans mon lit. » (*HRB*, 277) Or, le rêve tel qu'il est représenté devient lui-même une forme de transgression. Bien qu'il soit commun qu'un narrateur omniscient raconte le rêve d'un personnage, un narrateur ne peut pas lui-même céder au sommeil tout en continuant de rédiger son histoire. Théodore feint une perte de contrôle, mais continue parallèlement à tirer les rênes de *l'Histoire du roi de Bohême*. Toutes ces feintes de la part des narrateurs contribuent à déposséder graduellement le lecteur de ses codes, car les règles qui régissent l'univers romanesque sont tour à tour niées et travesties.

Pour sa part, Genette identifie deux conséquences opposées de la métalepse sur le lecteur. D'emblée, il s'y produit une forme de trahison envers le lecteur, dans la mesure où l'auteur rejette le contrat fictionnel : « Cette manière de 'dénuder le procédé', comme disaient les Formalistes russes, c'est-à-dire de dévoiler, fût-ce en passant, le caractère tout imaginaire et modifiable *ad libitum* de l'histoire racontée, égratigne donc au passage le contrat fictionnel, qui consiste précisément à nier le caractère fictionnel de la fiction¹⁵⁵. » Certes, le contrat fictionnel en pâtit, mais c'est « au profit d'une sorte de complicité en clin d'œil¹⁵⁶ » entre l'auteur et le lecteur. Si complicité il y a, le lecteur demeure cependant privé d'investissement identificatoire, alors qu'on lui rappelle *ad nauseam* que les personnages sont des personnages, de même que les narrateurs, dont le contrôle sur le récit est résolument factice.

¹⁵⁵ G. GENETTE, *Métalepse. De la figure à la fiction*, Paris, Seuil, 2004, p. 23.

¹⁵⁶ *Id.*

Outre la métalepse, d'autres transgressions sévissent dans l'*Histoire du roi de Bohême*. C'est notamment le cas du franchissement des limites entre le texte et le paratexte, qui contribuent à empêcher le lecteur de se perdre dans l'espace fictionnel ouvert par le roman.

2.2.2 Quand le dehors parasite le dedans

Dans l'*Histoire du roi de Bohême*, ce ne sont pas uniquement les frontières entre les différents niveaux narratifs qui manquent d'étanchéité : c'est également le cas des frontières qui séparent habituellement le texte de ce qu'on appelle, toujours en termes genettiens, le paratexte. Dans *Seuils* (1987), Genette définit ainsi ce dernier : « Le paratexte est donc pour moi ce par quoi un texte se fait livre et se propose comme tel à ses lecteurs, et plus généralement au public¹⁵⁷. » Page de titre, dédicace, préface, couverture, nom de l'auteur, table des chapitres sont autant d'éléments livresques qui entourent, organisent et orientent la lecture du texte, et donc veillent à son bon fonctionnement :

Le rôle principal du paratexte est de garantir le bon fonctionnement du texte dans un régime éditorial donné. Il permet de l'identifier; il en assure la lisibilité, en l'insérant dans un genre ou dans une collection ; il en facilite la consultation, à l'aide d'instruments de repérage (les tables, les index) ou d'unités de mesure intralivresques (la pagination, les titres courants)¹⁵⁸.

Au contraire, dans l'*Histoire du roi de Bohême*, plusieurs éléments du paratexte trahissent leur fonction, et nuisent au bon fonctionnement du texte.

D'emblée, certains éléments du paratexte chargés de marquer les limites du texte contribuent plutôt à en brouiller les frontières. La page de titre, qui marque habituellement le début d'un texte, est neutralisée par l'insertion d'une seconde page de titre (*HRB*, 35) où, mis à part le titre lui-même, tous les éléments de la page initiale sont modifiés. Cette autre page de titre, insérée entre le sixième et le septième chapitre, contribue à rendre poreuses les frontières qui séparent le texte de son paratexte : en marquant un nouveau début, elle disqualifie d'une certaine manière les six premiers chapitres, de la même manière que le deuxième chapitre

¹⁵⁷ G. GENETTE, *Seuils*, Paris, Seuil, 1987, p. 7.

¹⁵⁸ U. DIONNE, *La Voie aux chapitres*, 2008, *op. cit.*, p. 205.

neutralisait le premier, alors que le narrateur changeait d'idée sur le véhicule avec lequel il entreprendrait son voyage. Cependant, un autre élément paratextuel, la pagination, poursuit sa stricte progression numérique et récuse cette coupure engendrée par la seconde page de titre.

Il se produit à peu près la même chose, de façon symétrique, avec la table des matières. Celle-ci marque généralement la fin du texte; elle le suit immédiatement, et remplit une fonction d'organisation, en permettant au lecteur une consultation ou un repérage plus aisés. Ces deux fonctions sont encore une fois trahies alors que le roman, comme cela a déjà été mentionné, se poursuit *par-delà* la table. En effet, celle-ci est suivie de deux *chapitres*, soit « Correction », où l'on indique au lecteur de remplacer le mot « Pantoufle » pour le mot « Babouche », et « Approbation », où le censeur Raminagrobis, après avoir exprimé certaines réserves, approuve l'impression du livre. Certes, cette position correspond à celle qu'occupe généralement l'approbation, qui dès l'Ancien Régime est reléguée à la toute fin du volume; mais celle de Nodier appartient encore à l'espace fictionnel (Raminagrobis n'étant pas un véritable censeur) et n'est donc pas à sa place dans le paratexte. Manifestement, la table des chapitres ne marque pas la fin du texte. Par ailleurs, elle ne remplit pas entièrement sa fonction organisatrice, puisque les chapitres qui la suivent n'y sont pas répertoriés. Tout se passe comme si la table n'était en réalité qu'un chapitre parmi les autres ; intitulée « Récapitulation », selon la même forme en *-ion* que les chapitres qui la précèdent, elle présente une liste, semblable à celles qu'on retrouve un peu partout dans le roman. Somme toute, l'*Histoire du roi de Bohême*, qui n'en finit plus de commencer et n'en finit plus de finir, serait à l'image de son intertexte sternien : « Et si l'histoire du roi de Bohême (de Sterne) ne reçoit ni commencement ni fin, l'*Histoire du Roi de Bohême* (de Nodier) semble bien elle aussi *se dérober par les deux bouts*¹⁵⁹. »

Une autre frontière particulièrement évasive, dans le roman, est celle qui sépare la préface et le texte. Quoique l'*Histoire du roi de Bohême* ne contienne pas de préface identifiée comme

¹⁵⁹ D. SANGSUE, *Le Récit excentrique*, 1987, *op. cit.*, p. 234.

telle, le discours préfaciel est disséminé dans le corps du texte de plusieurs manières, à commencer par la parenthèse, dont on convient qu'elle constitue un cas limite :

Les références parenthétiques sont produites par la transplantation brutale d'un élément paratextuel dans le « corps » du texte. L'absence d'intégration est marquée par les parenthèses elles-mêmes, qui cloisonnent le renvoi¹⁶⁰.

À la frontière entre explicite et non-explicite (le commentaire y confine à l'inscription), la parenthèse est une espèce de note dont la séparation d'avec le texte n'a pas été tranchée. Tenant un discours (si elliptique soit-il) sur le paratexte, elle peut être considérée aussi comme du paratexte qui, au lieu de rejoindre la marge, s'installe sous forme d'isolat dans le texte¹⁶¹.

Il y a dans le roman une cinquantaine de remarques entre parenthèses qui, tout en remplissant des fonctions différentes, rappellent toujours l'omniprésence de l'auteur, et empêchent donc continuellement l'illusion romanesque. Les parenthèses font parfois office de didascalies : « (L'aveugle essuya une larme.) » (*HRB*, 60) ; « (Breloque mit son bonnet de nuit.) » (*HRB*, 148) ; « (Les applaudissements éclatèrent.) » (*HRB*, 276) Les didascalies, étant habituellement utilisées par le dramaturge pour fournir des indications sur le jeu des acteurs ou sur la mise en place, qu'elles s'adressent à un lecteur ou un metteur en scène, témoignent d'un lien direct avec l'auteur. Ce lien entre l'auteur et son lecteur est d'autant plus évident que les remarques entre parenthèses s'adressent parfois explicitement à lui : « (Imaginez-vous que je n'avais jamais pu lui faire comprendre le mécanisme de la plus simple addition, sans en excepter celle de Dioclès de Smyrne.) » (*HRB*, 175) ; « O jeune lecteur, qui que tu sois... (mais quel âge avez-vous, s'il vous plaît ? Mettons vingt-trois ans à la Saint-Sylvestre ; c'est à prendre ou à laisser, et je crois vous traiter en ami.) » (*HRB*, 300) L'adresse est donc parfois directement tournée vers le lecteur, quitte à lui poser des questions, à lui supposer un âge; si on rappelle au lecteur qu'il tient un objet et qu'il lit un texte, on ne manque pas non plus de lui rappeler son statut de (simple) lecteur.

¹⁶⁰ U. DIONNE, *La Voie aux chapitres*, 2008, *op. cit.*, p. 209.

¹⁶¹ R. SABRY, « Quand le texte parle de son paratexte », *Poétique*, vol. 18, n° 69, 1987, p. 86.

L'intégration d'un discours préfaciel dans le texte passe évidemment aussi par les nombreuses remarques métanarratives, dont plusieurs exemples ont déjà été relevés dans la section précédente. Pour U. Dionne, « le métadiscours peut être comparé à une préface pulvérisée, dont les fragments seraient disséminés à travers l'œuvre¹⁶². » Finalement, aucune des frontières qui délimitent habituellement le texte du paratexte n'est plus opérationnelle dans *l'Histoire du roi de Bohême*, de sorte que le lecteur peine à comprendre le fonctionnement même du livre. Le lecteur malmené n'est pourtant pas au bout de ses peines, car le roman lui ment, et prend ainsi un malin plaisir à miner son expérience de lecture.

2.2.3 L'impasse du lecteur : mensonges, interruptions, cacophonie

L'Histoire du roi de Bohême est d'emblée un mensonge, ou du moins une tromperie. Son titre, que l'on pourra considérer comme ironique après coup, annonce un roi de Bohême que l'on ne rencontrera jamais, mais également une *histoire*, alors que le roman semble ne pas en raconter. Toutefois, le titre trace un lien avec *Vie et opinions de Tristram Shandy, gentilhomme* (1759) de Laurence Sterne, où l'on revient aussi sporadiquement à l'histoire du roi de Bohême sans jamais la raconter, ce que l'épigraphe de la première page de titre rappelle : « Il y avait une fois un roi de Bohême qui avait sept châteaux. TRIMM. » De fait, comme c'était le cas dans *Tristram Shandy*, le roman de Nodier annonce une histoire à laquelle on ne parviendra jamais.

Puisque *l'Histoire du roi de Bohême* n'est pas l'histoire du roi de Bohême, il y a lieu de se demander si elle en raconte une autre. Le récit le plus achevé est sans contredit celui des *Amours de Gervais et d'Eulalie*, qui traverse le roman du huitième chapitre, « Dubitation », où Théodore déclare avoir un « souvenir confus des aventures de Gervais et de Cæcilia... » (HRB, 45), jusqu'au cinquante-deuxième, « Désolation », où l'on devine le suicide de Gervais lorsque son chien Puck, une fois relâché, va le rejoindre au fond d'un gouffre. Véritable histoire, avec des

¹⁶² U. DIONNE, *La Voie aux chapitres*, 2008, *op. cit.*, p. 456.

péripéties et un dénouement, qui traverse le roman presque du début à la fin, *Les Amours de Gervais et d'Eulalie* est cependant morcelée et disséminée dans celui-ci. L'efficacité du récit est d'abord minée par son espacement ; le lecteur doit à chaque fois se remémorer les dernières péripiéties. Puis, les interruptions font souvent basculer le récit vers une tout autre tonalité, souvent comique ou ironique, qui porte atteinte à l'efficacité de ce conte hautement pathétique. C'est déjà le cas à la première interruption, où don Pic réussit à convaincre Théodore de changer le nom de Cæcilia (*HRB*, 51). Une deuxième interruption survient alors que Théodore, désirant ralentir le débit de l'histoire, entreprend une critique journalistique de l'*Histoire du roi de Bohême* (*HRB*, 63). Le chapitre « Commémoration » est interrompu par don Pic qui fait de la philologie autour de l'épineuse question du « ruban verd » (*HRB*, 145). Montrant comment le narrateur perd le contrôle de ses personnages, le chapitre « Interlocution » commence alors que Gervais reprend la parole de manière tout à fait autonome : « Tu as vu, m'écriai-je !... tu verras !... infortuné que je suis !... » (*HRB*, 181) Cette lamentation de Gervais n'est en rien efficace d'un point de vue narratif, car le lecteur ignore qui s'exprime ainsi, ce pour quoi Théodore reprend la parole : « Mais ce n'est pas le docteur Abopacataxo qui dit cela. Le docteur Abopacataxo est retourné à ses chiffres, et le pauvre Gervais à son histoire. Le voici qui parle à mes côtés, comme à l'instant où don Pic de Fanferluchio l'a si sottement interrompu. » (*HRB*, 181) Aussi pathétique et larmoyante soit-elle, l'histoire des aveugles ne parvient donc pas vraiment à toucher le lecteur, dont on détourne sans cesse l'attention, et qu'on empêche parallèlement de connaître le dénouement de l'histoire, à coup de digressions. *Les Amours de Gervais et d'Eulalie* deviennent à peu de chose près un appât : on l'offre momentanément au lecteur afin de le convaincre de continuer sa lecture, puis on le lui retire après quelques pages sous un prétexte farfelu.

L'*Histoire du roi de Bohême* ne raconte donc ni l'histoire du roi de Bohême, ni celle des aveugles de Chamouny. Toutes les avenues empruntées débouchent sur la digression, de sorte que le roman semble illisible. La présence de plusieurs chapitres ne semble même motivée que pour des raisons d'illisibilité. C'est le cas du chapitre « Annotation » où, dans le but de faire l'étymologie du mot pantoufle, don Pic fait état de sa connaissance des langues anciennes et étrangères : « Il pourrait venir, répondit don Pic en souriant, du syriaque *tophel*, ou de

l'allemand *stiffel*, qui est le même que l'italien *stivale*. » (HRB, 105) Au chapitre « Érudition », où don Pic s'adonne à la philologie, des paragraphes entiers sont rédigés en latin, et donc échappent complètement à la majorité des lecteurs. Breloque aura tôt fait de parodier cette propension de don Pic à faire étalage de son érudition : « N'est-ce que cela, dit Breloque, et suffit-il pour s'asseoir magistralement *in curiâ et in præsidio*, de commenter *pædagogicè* la thèse de ce grand niais de prince de la Mirandole, *de omnibus rebus scibilibus* ou autre bibus, et d'argumenter *in baroco* dans le patois de l'écolier limousin ? » (HRB, 161), faisant par ailleurs référence à un personnage issu de *Pantagruel*, grotesque pédant qui s'exprime constamment dans une langue exagérément ampoulée. Par ailleurs, le chapitre « Invention », où Théodore raconte une histoire par le biais d'onomatopées, est tout aussi incompréhensible pour le lecteur, de sorte que tous les narrateurs sont susceptibles de produire des chapitres illisibles.

On pourrait qualifier les chapitres mentionnés ci-dessus de digressions. Or, puisque le roman ne présente aucune unité narrative et que presque tous les chapitres peuvent être considérés comme des digressions, la digression elle-même n'est sans doute plus le terme approprié pour les décrire. Marie-Jeanne Boisacq-Generet affirme que les vignettes elles-mêmes, en accentuant la discontinuité du texte, deviennent des digressions¹⁶³, alors que D. Sangsue considère que le texte entier obéit à une poétique digressive¹⁶⁴. Randa Sabry dit des digressions qu'elles ont « le pouvoir secret [...] de participer d'un certain excès, de faire basculer parfois de façon inattendue le programme initial du texte, tout en ouvrant à notre lecture de nouvelles perspectives¹⁶⁵. » En effet, l'accumulation de digressions incite le lecteur à considérer le roman selon une nouvelle perspective. On peut sans trop de mal affirmer que le lecteur de l'*Histoire du roi de Bohême* est placé dans une situation inconfortable : C. Grivel parle pour sa part (on l'a vu) d'un lecteur trompé pour qui la lecture engendre une sensation de

¹⁶³ M.-J. BOISACQ-GENERET, *Tradition et modernité dans l'Histoire du Roi de Bohême et de ses sept châteaux de Charles Nodier*, Paris, Champion, 1994, p. 273.

¹⁶⁴ D. SANGSUE, *Le Récit excentrique*, 1987, *op. cit.*, p. 273.

¹⁶⁵ R. SABRY, « Quand le texte parle de son paratexte », *op. cit.*, p. 98.

vide¹⁶⁶. Le lecteur est continuellement rejeté du roman : des lecteurs présents dans le roman réagissent à sa place ; on interrompt la narration dès qu'une histoire commence à se dessiner ; on sape tous les codes dont le lecteur se sert habituellement pour lire ; on lui révèle la facticité de l'illusion romanesque en dévoilant les mécanismes du livre ; on lui ment quand on lui annonce une histoire ; on lui présente des chapitres incompréhensibles, parfois dans des langues qu'il ne maîtrise pas. Ultimement, puisque le lecteur est incapable de pénétrer le livre, il est forcé de s'en distancier et de le regarder sous un nouvel angle, plus global. Beate Ochsner, à l'inverse de C. Grivel, ne croit pas que le lecteur soit confronté à une sensation de vide : « Le livre se donne comme un jeu auquel le lecteur est invité à participer. L'autoréflexion déborde la clôture matérielle du livre, invite à la transgression et ouvre sur les espaces infinis de l'écriture – ce qui nous mène [au] phénomène de la bibliothèque¹⁶⁷. » En effet, la bibliothèque, plus qu'un simple motif comme dans plusieurs autres récits de Nodier, devient dans l'*Histoire du roi de Bohême* une clef d'interprétation et un facteur de lisibilité.

2.3 Une bibliothèque érigée sur les ruines du récit

Paradoxalement, alors que l'*Histoire du roi de Bohême* semble chaotique et vide de signification, le roman tente d'être tous les livres à la fois : grâce à sa structure fragmentaire et hétéroclite, il est tous les genres, tous les types d'ouvrages et tous les discours, sans compter les grands intertextes qui traversent le roman, de même que la myriade de références intertextuelles disséminées çà et là. Quoiqu'il soit ardu de déterminer ce que le roman raconte, il apparaît de plus en plus manifeste que le livre en est le sujet principal. Mais encore plus qu'un thème, nous considérons que le livre est intimement lié à la structure même du roman qui, comme un rayon de bibliothèque, contient une variété de volumes (chapitres) autonomes dont l'unité réside dans la tablette (reliure).

¹⁶⁶ C. GRIVEL, « Nodier : Le Tour de Babel », 2007, *op. cit.*, p. 18.

¹⁶⁷ B. OCHSNER, « Médiatisation. Charles Nodier et la question du livre », *Romanitische Zeitschrift für Literaturgeschichte / Cahiers d'Histoire des littératures romanes*, vol. 28, n° 1, 2004, p. 68.

2.3.1 L'encyclopédie des possibles du livre

Quelques critiques ont noté la propension de l'*Histoire du roi de Bohême* à vouloir intégrer tous les types de livres possibles, chose que le roman lui-même revendique en se décrivant de toutes sortes de manières :

[Le livre] nous fait part des discussions socio-politiques, de la recherche linguistique, botanique et entomologique. Bref, il se donne à la fois comme livre-objet, récit d'aventures, conte, traité, dictionnaire et encyclopédie; l'*HRB* semble avoir incorporé tous les autres livres, tous les intertextes possibles¹⁶⁸.

[L']*Histoire du roi de Bohême* est un éventail des possibilités. C'est pour cela qu'il est difficile de mettre une étiquette sur l'ouvrage ; l'auteur évoque lui-même plusieurs termes de genres à propos de son livre ou de certaines de ses parties : histoire, roman, facétie ou poème (p. 64), dictionnaire (p. 75), fragments (p. 93), monographie (p. 146), commentaire de thèse (p. 161), rhapsodie (p. 386), autant de catégories contradictoires qu'il faut accepter en totalité¹⁶⁹.

Le roman contient d'emblée les quatre grands genres littéraires : le chapitre « Conversation » est une scène théâtrale, avec une mise en page en dialogues et didascalies ; le chapitre « Combustion », entre autres, est rédigé comme un essai, alors qu'il est question de bibliothèques brûlées à travers l'histoire ; le chapitre « Narration », de même que tous ceux qui racontent *Les Amours de Gervais et d'Eulalie*, est un récit ; quant au chapitre « Explication », il prend la forme d'un poème sur la pantoufle : « C'était une pantoufle fourrée, / C'était une pantoufle ouatée, / C'était une pantoufle satinée, / C'était une pantoufle raffinée, / C'était une pantoufle perfectionnée, / C'était une pantoufle d'hiver, c'était une pantoufle d'été; » (*HRB*, 100). Ce mélange des genres littéraires est manifeste, mais attendu; du moins, il ne contribue pas autant à l'hétéroclite du roman que les genres non littéraires qui y sont aussi présents.

Hélène Lowe-Dupas évoque quelques-uns des savoirs qui traversent le roman : mathématiques (chapitre « Démonstration »), scientifiques (chapitre « Mystification »), voire dentaires (chapitre « Dentition »)¹⁷⁰. Nous ajouterons les savoirs philologiques (chapitre « Érudition »), étymologiques (chapitre « Annotation »), entomologiques (chapitre

¹⁶⁸ *Ibid.*, p. 67.

¹⁶⁹ D. BARRIÈRE, *Nodier l'homme du livre*, 1989, *op. cit.*, p. 139.

¹⁷⁰ H. LOWE-DUPAS, *Poétique de la coupure chez Charles Nodier*, Amsterdam, Rodopi, 1995, p. 170.

« Rémunération »). Ces différentes matières ne sont évidemment pas traitées sérieusement, mais elles témoignent d'une volonté de réunir une grande variété de savoirs dans un roman qui devient, au fil de la lecture, une parodie de somme encyclopédique. En fait, une somme en particulier semble avoir servi d'intertexte à Nodier. Lors du fameux calcul de la valeur des narrateurs au chapitre « Démonstration », ils sont présentés ainsi : « Soit Théodore, ou mon imagination. », « Soit don Pic de Fanferluchio, ou ma mémoire. », « Soit Breloque, ou mon jugement. » (HRB, 20) On se rappellera que l'*Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers* est divisée, sur le modèle proposé par Francis Bacon, « selon les trois facultés de l'entendement, *mémoire, imagination, raison*¹⁷¹. » Le paragraphe qui suit le calcul insiste ironiquement sur la complémentarité de ces trois facultés :

Ce qui signifie identiquement : l'auteur de l'*Histoire du roi de Bohême et de ses sept châteaux* ; car l'esprit est tout l'homme, et c'est de ces trois facultés, l'imagination, la mémoire et le jugement, que se compose (à moins qu'on n'y ait changé quelque chose) la mystérieuse trinité de notre intelligence, dans des proportions assez irrégulières, comme vous le voyez, et qui peuvent souffrir des modifications si multiples que la rencontre de deux ménechmes intellectuels sera probablement l'événement le plus inattendu de l'autre monde, et celui qui ajoutera le plus au charme piquant de notre future Palingénésie. (HRB, 21)

Les ressemblances entre l'*Encyclopédie* et l'*Histoire du roi de Bohême* sont nombreuses. Tous deux traitent de savoirs variés qui relèvent autant de la science que des arts libéraux et des arts techniques (le récit de la fabrication du livre au chapitre « Vérification », par exemple) ; les gravures/vignettes abondent et apportent une nouvelle perspective sur le texte écrit ; la polyphonie est accentuée par les nombreux interlocuteurs (réels dans l'*Encyclopédie*, fictifs dans le *Roi de Bohême*) ; les articles/chapitres fonctionnent de manière autonome et ne requièrent pas qu'on les lise de manière linéaire. Cependant, si le roman est bel et bien un roman, et non une encyclopédie, c'est que tous ces discours sont grotesques, inutiles et incompréhensibles, et ne transmettent donc pas de véritables savoirs.

Vaste entreprise d'avancement des savoirs, il apparaît *a priori* curieux de se moquer de l'*Encyclopédie*. Certes, il existe un principe sur lequel les encyclopédistes et Charles Nodier

¹⁷¹ D'ALEMBERT, *Discours préliminaire de l'Encyclopédie*, Paris, Vrin, 2000, p. 176.

ont des opinions diamétralement opposées, c'est la question du progrès. Le progrès est souvent mentionné dans le *Discours préliminaire* de d'Alembert : « Quel progrès n'a-t-on pas fait depuis [le siècle dernier] dans les sciences et dans les arts ? Combien de vérités découvertes aujourd'hui qu'on n'entrevoyait pas alors ! La vraie philosophie était au berceau; la géométrie de l'infini n'était pas encore; la physique expérimentale se montrait à peine¹⁷² » ; « Le progrès naturel de l'esprit humain est de s'élever des individus aux espèces, des espèces aux genres, des genres prochains aux genres éloignés, et de former à chaque pas une Science ; ou du moins d'ajouter une branche nouvelle à quelque Science déjà formée¹⁷³ ». Les encyclopédistes partagent donc cette croyance téléologique selon laquelle leur siècle est un progrès par rapport aux époques qui le précèdent, qu'il est en quelque sorte le *résultat* de l'histoire. Au XIX^e siècle, alors que cette croyance s'est généralisée, Nodier multiplie les attaques contre le progrès sous toutes ses formes. Paul Bénichou cite à ce propos une lettre d'Adèle Hugo où elle affirme que Nodier « abhorrait les chemins de fer¹⁷⁴ », de même que toutes les découvertes et nouveautés, puis une lettre de sa fille, Marie Menessier-Nodier, qui réitère l'aversion de son père pour le progrès « depuis l'enseignement mutuel, l'éclairage au gaz et les chemins de fer, jusqu'au plus inoffensif des néologismes¹⁷⁵ ». Pour Nodier la civilisation se rapproche au contraire, tranquillement, de la barbarie. Au chapitre « Combustion », après avoir pesté contre Gutenberg, le narrateur dresse une liste d'inventions et d'inventeurs. Ce chapitre se termine sur cette remarque : « Inutiles efforts, travaux infructueux ! » (*HRB*, 92)

Quoique le lien intertextuel qui unit l'*Encyclopédie* et l'*Histoire du roi de Bohême* s'inscrive sous le signe de la raillerie, force est néanmoins d'admettre que l'affluence de références à des savoirs non littéraires rapproche le roman d'une hypothétique encyclopédie. À l'encyclopédie comme structure englobante se juxtaposent de nombreuses références

¹⁷² *Ibid.*, p. 146.

¹⁷³ *Ibid.*, p. 166.

¹⁷⁴ Cité par P. BÉNICHOU, *L'École du désenchantement. Sainte-Beuve, Nodier, Musset, Nerval, Gautier*, Paris, Gallimard, 1992, p. 61.

¹⁷⁵ *Id.*

intertextuelles. Quatre grands intertextes trouvent des occurrences tout au long du roman, et d'innombrables références ponctuelles contribuent à donner l'impression que *l'Histoire du roi de Bohême* cherche à contenir tous les livres à la fois.

2.3.2 Réseaux de livres

Dans *L'Archéologie du savoir*, Michel Foucault oppose le livre qui « occupe un espace déterminé, qui a une valeur économique, et qui marque de soi-même, par un certain nombre de signes, les limites de son commencement et de sa fin¹⁷⁶ », au texte qui s'inscrit dans un réseau : « les marges d'un livre ne sont jamais nettes et rigoureusement tranchées : par-delà le titre, les premières lignes et le point final, par-delà sa configuration interne et la forme qui l'autonomise, il est pris dans un système de renvois à d'autres livres, d'autres textes, d'autres phrases : nœud dans un réseau¹⁷⁷. » Autrement dit, tout livre étant un réseau, l'intertextualité est une caractéristique qui lui est inhérente, car il est impossible pour un écrivain de créer en faisant abstraction des lectures qu'il a faites. Mais si le constat s'applique à tous les livres, *l'Histoire du roi de Bohême* revendique particulièrement cette intertextualité.

D. Barrière constate que Nodier a bâti son roman à partir de quatre grands intertextes¹⁷⁸ qui sont nommés directement ou par le biais d'un personnage, dès le deuxième chapitre, « Rétractation » : « Ne craignez pas les accidents du chemin. Si l'équipage de Cervantes ou de Rabelais, si celui du bénéficiaire de Sutton ou du doyen de Saint-Patrick a passé par ici – j'ai suivi l'ornière avec tant de soin – ou je m'en suis écarté avec tant d'adresse ! » (*HRB*, 8) Les deux auteurs qui ne sont pas nommés explicitement sont Laurence Sterne (Sutton) et Jonathan Swift (Saint-Patrick). De Rabelais, Nodier aurait gardé plusieurs procédés littéraires, notamment les listes et les « cocasseries verbales¹⁷⁹ » ; de Cervantès, « on peut reconnaître surtout ce contraste entre grotesque et pathétique, entre le gros bon sens d'un Breloque frère de

¹⁷⁶ M. FOUCAULT, *L'Archéologie du savoir*, Paris, Gallimard, 2012, p. 35-36.

¹⁷⁷ *Ibid.*, p. 36.

¹⁷⁸ D. BARRIÈRE, *Nodier l'homme du livre*, 1989, *op. cit.*, p. 125.

¹⁷⁹ *Ibid.*, p. 126.

Sancho Pança et ce don Pic de Fanferluchio qui a toute la maigreur de Don Quichotte¹⁸⁰. » De Swift, il retient certains détails satiriques : « le débat qui agite les factions religieuses de Tombouctou [...] rappelle la dispute lilliputienne des gros-boutiens et des petits-boutiens¹⁸¹. » Enfin, de Sterne, influence majeure, on reconnaîtra notamment le style digressif et les fantaisies typographiques.

Cela étant dit, parallèlement aux grands intertextes qui ponctuent la structure et le déroulement du roman, on remarque une surenchère de références intertextuelles, qui ont individuellement une importance moindre, mais dont l'omniprésence contribue à inscrire le roman dans un réseau de textes. Comme D. Barrière, nous avons remarqué que les premières lignes du premier chapitre donnent le ton du récit, alors que l'on dresse une liste de personnages littéraires qui ont voyagé à cheval : il est notamment question de Balaam, le prophète qui chevauche une ânesse (intertexte biblique), de frère Jean des Entommeures (*Gargantua*, Rabelais), de l'abbesse des Andouillettes et de Marguerite (*Tristram Shandy*, Sterne), de Léonore (*Léonore*, Bürger) et de Sindbad le marin (*Les Mille et une Nuits*); le chapitre se termine sur une citation de *Richard III* : « *A horse ! a horse ! my kingdom for a horse !* » (HRB, 1-4) Nous avons déjà mentionné ce chapitre initial, rendu inutile par le deuxième où le narrateur renonce à voyager à dos de cheval. Presque entièrement consacrée aux références intertextuelles, et retardant le véritable premier chapitre du récit qui annonce le voyage imaginaire, l'introduction de l'*Histoire du roi de Bohême* a donc pour unique fonction de le mettre en relation avec d'autres livres. Plusieurs autres chapitres (« Continuation », « Protestation », par exemple) présentent une structure similaire, alors que les références intertextuelles s'enchaînent sans plus d'explication. Le but de l'exercice n'est évidemment pas de recenser ici tous les intertextes de l'*Histoire du roi de Bohême*. Il s'agit surtout de remarquer combien l'auteur, dont la connaissance et la sensibilité se sont bâties au fil des lectures passées, est incapable d'en faire abstraction. On nous montrait un auteur aux prises avec des

¹⁸⁰ *Id.*

¹⁸¹ *Id.*

questionnements et des angoisses, se manifestant dans le roman par le biais de commentaires métanarratifs ou de prises de parole par les narrataires; on nous montre maintenant un auteur qui est aussi (surtout) un lecteur, et qui écrit donc à l'aide des auteurs qui l'ont marqué. Le processus créateur n'est pas seulement évoqué : il est mis en scène, au point de devenir l'unique sujet du roman. En somme, l'auteur ressemble à ce fameux don Pic, présenté devant une pile de livres¹⁸².

L'absence de clôture de l'œuvre, que l'on pouvait observer dans l'élimination des frontières entre le texte et le paratexte, est aussi liée à la dimension intertextuelle de l'*Histoire du roi de Bohême* : « Chez Nodier, le recours aux pratiques d'écriture intertextuelle aboutit dès lors à un triple ébranlement : il remet en question la clôture de l'œuvre, l'achèvement de l'espace fictionnel ainsi que de tout l'univers diégétique et, enfin, le statut d'une instance auctoriale phagocytée, voire éclatée¹⁸³. » Jean-Noël Marie, se fondant sur les travaux de G. Genette, particulièrement *Palimpsestes*, interroge le statut de l'auteur à partir du constat selon lequel tout texte est en rapport avec d'autres :

C'est dans ce champ qu'intervient l'auteur, il ne signe pas un texte (ne s'en assure pas la propriété et n'en revendique pas l'origine) ; il signe l'acte par lequel il se démet, l'acte de son abdication, puisque ce qui passe par lui, le « texte », est indissociable d'une préfixation (inter-, para-, méta-, archi-, hyper-) rompant avec les illusions de sa clôture, de sa délimitation. [...] L'auteur, donc, eu égard à l'économie de son travail telle que la décrit *Palimpsestes*, donne son nom non pas à un texte, mais à une relation entre textes¹⁸⁴.

Il est significatif que le nom de Charles Nodier soit entièrement absent de l'*Histoire du roi de Bohême* : les deux pages de titres demeurent elles-mêmes anonymes. L'auteur choisit de ne pas revendiquer la paternité de son roman. C'est donc dire que cette œuvre sans auteur et vidée de son histoire n'existe que par le livre : elle raconte l'histoire de sa confection matérielle, de sa composition, de sa réception, puis met en lumière son appartenance à un réseau de livres.

¹⁸² Voir annexe V.

¹⁸³ R. de VILLENEUVE, *La Représentation de l'espace instable chez Nodier*, Paris, Champion, 2010, p. 419-420.

¹⁸⁴ J.-N. MARIE, « Pourquoi Homère est-il aveugle ? », *Poétique*, n° 66, 1986, p. 241.

Dans ses *Notions élémentaires de linguistique*, parues la même année que l'*Histoire du roi de Bohême*, Nodier affirme que « désormais, rien ne peut être nouveau que par la forme¹⁸⁵. » Son roman concrétise parfaitement cette affirmation : en se déclarant pastiche et en revendiquant son appartenance à d'autres textes, il accentue sa forme au détriment de son contenu. La forme du roman devient une véritable bibliothèque où foisonnent les livres. La bibliothèque n'est plus décrite dans la narration, comme c'est le cas dans plusieurs de ses récits ; elle est à la base même de sa structure et influence son mode de lecture.

2.3.3 Des bibliothèques romanesques au roman-bibliothèque

M. Foucault avance que le XIX^e siècle a découvert la bibliothèque comme nouvel espace d'imagination :

Un chimérique peut naître de la surface noire et blanche de signes imprimés, du volume ferme et poussiéreux qui s'ouvre sur un envol de mots oubliés ; il se déploie soigneusement dans la bibliothèque assourdie, avec ses colonnes de livres, ses titres alignés et ses rayons qui la ferment de toutes parts, mais bâillent de l'autre côté sur des mondes impossibles. L'imaginaire se loge entre le livre et la lampe¹⁸⁶.

Comme l'a remarqué R. de Villeneuve, les bibliothèques sont nombreuses dans les récits de Nodier : « On trouve, surtout au début de son œuvre, des énumérations d'écrivains selon son cœur qui composent une bibliothèque imaginaire élaborée au gré des affinités intertextuelles, affectives et spirituelles¹⁸⁷. » C'est en quelque sorte sa bibliothèque idéale que Nodier reproduit dans ses récits. Nous avons déjà fait le constat selon lequel les catalogues de Nodier témoignaient d'une inadéquation entre les livres lus et aimés, et ceux qui se retrouvaient physiquement dans sa bibliothèque, obéissant davantage à des critères esthétiques qui satisfaisaient le bibliophile et le collectionneur. C'est tout l'avantage de la bibliothèque romanesque : elle permet à Nodier de réaliser des ébauches de bibliothèques idéales,

¹⁸⁵ C. NODIER, *Notions élémentaires de linguistique, ou, Histoire abrégée de la parole et de l'écriture: pour servir d'introduction à l'alphabet, à la grammaire et au dictionnaire*, J.-F. Jeandillou (éd.), Genève, Droz, 2005, p. 5.

¹⁸⁶ M. FOUCAULT, *La Bibliothèque fantastique. À propos de La Tentation de Saint Antoine de Gustave Flaubert*, Bruxelles, Lettre Volée, 1995, p. 105-106.

¹⁸⁷ R. de VILLENEUVE, *La Représentation de l'espace instable chez Nodier, op. cit.*, p. 426.

indépendantes de tout critère matériel. On retrouve des descriptions exhaustives de bibliothèques dans *Les Proscrits*¹⁸⁸, *L'Amour et le grimoire*¹⁸⁹, *Séraphine*¹⁹⁰ et *Trésor des Fèves et Fleur des Pois*¹⁹¹ où sont présents ces Shakespeare, Sterne et Goethe que nous avons identifiés comme étant de grands absents de la bibliothèque personnelle.

Somme toute, les bibliothèques romanesques permettent à Nodier de réaliser des ébauches de bibliothèques idéales. Mais ces descriptions, indiquant avec précision le nombre de rayons et la répartition des volumes sur ceux-ci, témoignent aussi d'une conscience aigüe de la question de l'organisation des livres, ce qui n'est pas surprenant chez un bibliothécaire de métier. Daniel Ménager cite une lettre où Nodier il demande à sa sœur Élise de lui envoyer certains livres de la maison familiale, après la mort de leurs parents¹⁹²; dans cette lettre, Nodier manifeste un souvenir très précis de l'emplacement de chaque livre dans la maison : « Tu y joindras – de la bibliothèque de ta chambre, *Télémaque*, La Fontaine, de Causse, et *La Pucelle d'Orléans* qui est à côté. Tu m'enverras de la chambre du haut – 1° dans le tiroir de la table, les livres défaits qu'il faut envelopper. – Dans la bibliothèque plus loin, Condillac, 2 vol in-4^o¹⁹³ ».

Dans l'*Histoire du roi de Bohême*, il est également question de bibliothèque. Au chapitre « Donation », c'est maintenant à Breloque que Théodore donne sa bibliothèque, ce à quoi Breloque rétorque : « Bon ! [...] un mince bouquin qui n'a ni commencement, ni fin, ni milieu, et que les rats ont mangé sur les bords ! » (HRB, 339), et décrit ensuite son contenu : « Des pages sans suite, dans lesquelles on découvre à peine, sous de larges moisissures, quelques phrases hétéroclites » (HRB, 340). Difficile de ne pas entrevoir dans cette description l'*Histoire*

¹⁸⁸ C. NODIER, « Les Proscrits », dans J.-D. Berchmans (éd.), *Romans*, Clermont-Ferrand, Paleo, 2007, p. 40.

¹⁸⁹ C. NODIER, « L'Amour et le grimoire », dans J.-D. Berchmans (éd.), *Contes et nouvelles (1830-1844)*, Clermont-Ferrand, Paleo, 2008, p. 127-128.

¹⁹⁰ C. NODIER, « Séraphine », dans *Œuvres complètes de Charles Nodier. Tome X. Souvenirs de jeunesse*, Genève, Slatkine Reprints, 1968, 12 vol., p. 32-33 [1^{ère} éd. : Paris, Renduel, 12 vol., in-8°, 1832-1837].

¹⁹¹ C. NODIER, « Trésor des Fèves et Fleur des Pois », dans *Œuvres complètes de Charles Nodier. Tome XI. Contes*, Genève, Slatkine Reprints, 1968, 12 vol., p. 327-328 [1^{ère} éd. : Paris, Renduel, 12 vol., in-8°, 1832-1837].

¹⁹² D. MÉNAGER, *Le Roman de la bibliothèque*, Paris, Les Belles lettres, 2014, p. 199.

¹⁹³ C. NODIER, *Correspondance de jeunesse. Tome I. 1793-1809*, J.-R. Dahan (éd.), Genève, Droz, 1995, vol. 1/2, p. 263.

du roi de Bohême lui-même, dont on peine à déterminer où se trouvent le commencement et la fin, et dont le milieu est encore plus insaisissable faute de développement narratif. B. Ochsner élabore cette idée d'une bibliothèque qui se résume à un seul livre :

Dans une recension sur le *Traité du choix des livres* de Peignot, Nodier commence par l'esquisse d'une bibliothèque vertigineuse, réduit successivement le nombre de livres et d'auteurs pour, à la fin, ne présenter qu'un seul livre. Or, l'idée de la bibliothèque idéale et infinie d'une part, et la conception d'une bibliothèque qui ne consiste d'un seul livre de l'autre, sont les deux côtés de la même médaille, dont les métaphores littéraires sont la ruine et le fragment¹⁹⁴.

Cette idée, loin d'être propre à Nodier, est selon Nathalie Ferrand caractéristique du XVIII^e siècle :

Dans un siècle où l'on rêve de formes livresques, qui à elles seules constitueraient des bibliothèques, le livre ne se donne pas comme une unité de la bibliothèque, mais plutôt comme son dépassement. [...] Cette variation entre livre unique et collection de livres amassés dans la bibliothèque structure la rêverie des hommes du XVIII^e siècle. Elle se fonde sur un antagonisme entre deux aspirations à la complétude : face à ces formes livresques, la bibliothèque contient, de son côté, sa propre aspiration à l'unité, celle d'un système qui absorbe le livre dans un ensemble plus vaste où celui-ci doit prendre son sens et sa place¹⁹⁵.

En accord avec cette hantise d'époque, l'*Histoire du roi de Bohême*, que D. Barrière décrit comme un « débroussaillage à travers la jungle des livres¹⁹⁶ », ne conserve que quatre grands intertextes et les réunit en un seul livre. De cette manière, Nodier se serait en quelque sorte soustrait à la manie de son temps, qui tend à accumuler les livres au lieu de les choisir.

D. Ménager affirme que les « livres nous trompent », car bien qu'ils soient « traversés par toutes sortes d'influences, ils veulent nous faire croire qu'un seul nom, celui de l'auteur [...] résume chacun d'entre eux¹⁹⁷ ». L'*Histoire du roi de Bohême* ne nous trompe pas : le roman est anonyme et il revendique ses origines, de sorte qu'il met en évidence le réseau par le biais duquel il se rattache à tous les livres. Et c'est à travers la métaphore de la bibliothèque que la structure de l'*Histoire du roi de Bohême* cesse d'être illisible pour devenir très concrète. De

¹⁹⁴ B. OCHSNER, « Médiatisation. Charles Nodier et la question du livre », 2004, *op. cit.*, p. 71.

¹⁹⁵ N. FERRAND, *Livre et lecture dans les romans français du XVIII^e siècle*, Paris, PUF, 2002, p. 237.

¹⁹⁶ D. BARRIÈRE, *Nodier l'homme du livre*, 1989, *op. cit.*, p. 149.

¹⁹⁷ D. MÉNAGER, *Le Roman de la bibliothèque*, *op. cit.*, p. 200.

cette masse hétéroclite, il subsiste une unité visuelle : la reliure qui unit les chapitres et le rayon qui unit les volumes. Nonobstant l'unité visuelle, dans les deux cas, il incombe au lecteur de faire une syntaxe dans la discontinuité : « La vérité d'un texte, s'il est un songe – c'est-à-dire s'il est visibilité et non parole – appartient à chacun de ceux qui en empruntent les parcours¹⁹⁸. » A.-M. Bassy dit du livre romantique qu'il « devient le lieu (la scène) d'un affrontement, d'une confrontation d'actants ou d'actions juxtaposées. Il n'en montre plus la logique ou l'enchaînement, mais le dramatique côtoiement¹⁹⁹. » À cet égard, alors que la fragmentation de *l'Histoire du roi de Bohême* permet une lecture sur le mode de la consultation, où le saut et le désordre sont permis, voire encouragés par la mise en page, le lecteur choisit son parcours et fait surgir un livre de tous les livres possibles contenus dans le roman. Il n'est pas contraint à une lecture linéaire, de la même manière qu'il peut choisir de manière aléatoire des livres dans une bibliothèque, alors même que celle-ci est ordonnée selon un principe (l'ordre alphabétique, l'ordre chronologique) qui est de toute façon arbitraire.

Pour Michel Charles, qui s'est intéressé aux liens entre mémoire et écriture, c'est le propre du livre de supposer une bibliothèque imaginaire : « Une première conclusion que l'on peut tirer de ces descriptions, c'est que l'art de la mémoire construit le modèle d'une *bibliothèque imaginaire*. Des livres n'y côtoient pas des livres, mais des fragments discursifs d'autres fragments discursifs²⁰⁰. » Selon lui, mémoires contextuelle, intertextuelle et pragmatique coexistent et coécrivent le livre en y dispersant des discours²⁰¹, après quoi le rôle du lecteur est de reconstituer cette bibliothèque²⁰². La bibliothèque imaginaire ne correspond donc pas à une bibliothèque romanesque décrite dans ses moindres détails comme dans plusieurs récits de Nodier; son existence est intrinsèque et appelle l'investissement du lecteur pour se dessiner.

¹⁹⁸ A.-M. CHRISTIN, *L'Image écrite, ou, La déraison graphique*, Paris, Flammarion, 1995, p. 141.

¹⁹⁹ A.-M. BASSY, « Le livre mis en pièce(s). Pensées détachées sur le livre romantique », *op. cit.*, p. 22.

²⁰⁰ M. CHARLES, « Bibliothèques », *Poétique*, vol. 9, n° 33, 1978, p. 7.

²⁰¹ *Ibid.*, p. 9.

²⁰² *Ibid.*, p. 17.

M. Charles oppose la bibliothèque imaginaire à la vraie bibliothèque, qui pèche par excès d'organisation :

La bibliothèque (la vraie) est chose relativement nouvelle pour un Montaigne. Aujourd'hui, elle est l'*image* de la culture. Rangée, ordonnée, elle aligne des œuvres; elle n'est pas un carrefour de textes, mais un catalogue de livres. Elle n'invite pas au dialogue, faisant côtoyer sur ses rayons des auteurs qui n'ont nulle envie de se fréquenter. Elle ne satisfait pas notre plaisir, nous obligeant à prendre un livre quand une page nous intéresse. Elle n'est pas rigoureuse, puisqu'elle ne peut à la fois respecter la succession chronologique des livres et leur appartenance à l'œuvre d'un auteur. Il ne faut pas pour autant la renier. Simplement, elle ne doit pas faire oublier qu'il y a d'autres types d'organisation de l'espace littéraire²⁰³.

Somme toute, la bibliothèque imaginaire que suppose l'*Histoire du roi de Bohême*, au lieu d'imposer ordre et classification à des livres, appelle la liberté et la subjectivité du lecteur. La vignette finale, qui représente Raminagrobis avec ses ciseaux, dont nous avons déjà suggéré qu'elle rappelle la fragilité matérielle du livre, suppose également que le lecteur « en déchirera les pages pour les placer çà et là dans sa propre bibliothèque²⁰⁴. » C'est de cette manière que l'*Histoire du roi de Bohême* se distingue dans le corpus nodiérien : au-delà de la simple exploitation de la thématique du livre et de la bibliothèque, le roman raconte l'acte de création et l'acte de lecture de manière implicite. L'œuvre *a priori* illisible ne l'est finalement que dans la mesure où elle relaie au lecteur la tâche d'en faire la lecture.

Nous avons démontré dans quelle mesure le lecteur était rejeté de l'*Histoire du roi de Bohême* et confiné à un rôle d'observateur. Puisque toutes les voies narratives empruntées sont tantôt avortées, tantôt interrompues, tantôt laissées inachevées, la seule *histoire* qui subsiste est celle de la composition du livre et de l'acte créateur lui-même, difficile processus où l'auteur remet en question son texte au fur et à mesure qu'il l'écrit. La constante hésitation de l'auteur pousse le lecteur à considérer le produit fini comme un des possibles du livre que l'on pourrait tout aussi bien réécrire ou remanier. Ainsi, non seulement le lecteur est-il privé de l'histoire annoncée, mais il est également malmené par les narrateurs du récit qui sabotent l'illusion romanesque à grands coups de métalepses. Il serait cependant faux d'avancer que l'*Histoire du*

²⁰³ *Ibid.*, p. 24.

²⁰⁴ *Ibid.*, p. 18.

roi de Bohême n'est que destruction et sabotage. Nous constatons que ce texte qui se donne comme une combinaison de différents genres, discours et intertextes, et qui se présente comme un assemblage arbitraire que le lecteur est libre d'aborder dans l'ordre qu'il souhaite, peut être appréhendé comme un rayon de bibliothèque, autre assemblage tout aussi hétéroclite et arbitraire. Le texte serait ainsi bel et bien une construction de mots assemblés par un auteur, mais également une construction de livres et des textes assemblés par un lecteur.

Après nous être intéressée au caractère construit du livre comme objet, puis au texte comme bibliothèque implicite, nous nous intéresserons dans un troisième temps à la langue comme construction arbitraire. Nous avons jusqu'à présent occulté un pan de la réflexion de Nodier sur le livre : bien qu'il en soit amoureux, il est paradoxalement l'un de ses plus grands détracteurs. Tout au long de sa carrière, ses préoccupations linguistiques l'ont poussé à critiquer le livre et l'écriture comme signes de la barbarie et de la palingénésie du genre humain. Dans l'*Histoire du roi de Bohême*, il réalise une ultime tentative de réhabilitation de la langue écrite, en la dotant d'une spatialité et d'une sonorité qui la libèrent momentanément de son usage convenu.

CHAPITRE 3

DÉPASSER LE LIVRE

Or, *un livre*, c'est une idée, ou quelque chose qui y ressemble, ou quelque chose qui ne ressemble à rien, et dont le nom occupe, à titre courant, la marge supérieure d'un *in-octavo* de vingt-cinq feuilles. De ce qui est dessous, Dieu garde qui s'en soucie !

NODIER, *Mes Rêveries*

Les termes *bibliophile* et *bibliomane* ont jusqu'ici servi à décrire Charles Nodier, dont l'amour pour le livre est parfois à la limite de la maladie. Il peut maintenant paraître paradoxal de le désigner comme un *bibliophobe*, un ennemi du livre qui souhaite sa disparition. Or, cette ultime facette de sa réflexion, omniprésente dans ses articles et essais, est déterminante pour la compréhension de l'*Histoire du roi de Bohême*. Nous verrons dans un premier temps que, pour Nodier, l'apparition de la lettre symbolise le déclin de l'humanité, dans la mesure où elle marque la fin de toute idée nouvelle. Quand l'écriture a remplacé la pensée, la civilisation a été condamnée à répéter les mêmes idées en variant la forme, ce pour quoi tous les écrivains sont devenus les plagiaires les uns des autres. Dans un deuxième temps, nous verrons que, parallèlement à son activité d'écrivain, qu'il dévalorise par ailleurs constamment, Nodier a consacré beaucoup de temps à des questions qui relèvent davantage de la linguistique des origines que de la littérature. Persuadé qu'il existe une langue originelle formée par imitation des sons de la nature, il idéalise la littérature du passé qui, selon lui, bénéficie d'une certaine proximité avec cette langue plus pure. Il n'est pas surprenant de constater que la littérature du Moyen Âge est pour lui un modèle, en raison de sa simplicité et de sa dimension orale. Nous constaterons dans un dernier temps que, dans l'*Histoire du roi de Bohême*, Nodier tente d'accéder à un au-delà du signe, à un mode de communication qui valorise les sens au détriment de la simple narration. Pour ce faire, il tente de contourner la fatalité de la lettre en la dotant d'une qualité sonore, en la libérant de la linéarité de la page, en la faisant cohabiter et dialoguer avec l'image. Loin d'être illisible, l'*Histoire du roi de Bohême* est extrêmement lisible, tendant vers l'intelligibilité universelle telle que Nodier la rêvait, en réhabilitant les sens du lecteur. Si celui-ci est bel et bien écarté du roman, comme on l'a démontré en deuxième partie, il est incité

à lire autrement, en renonçant à déchiffrer les significations pour rechercher plutôt les sensations.

3.1 Délimiter l'originalité, le plagiat et l'intertextualité

Dans l'*Histoire du roi de Bohême*, la question de l'originalité est tellement discutée qu'on peine à déterminer la part d'invention de la part d'imitation. Nous avons déjà constaté que l'intertextualité était omniprésente dans ce roman, qui se bâtit par accumulation de références livresques implicites et explicites. Toutefois, l'intertextualité n'est que l'une des facettes du roman qui le mettent en relation avec ses origines. Puisque pour Nodier l'originalité est un leurre (ce que nous verrons d'abord), il se développe dans son roman un discours sur le plagiat comme unique vecteur de création possible. La relation que l'auteur a entretenue avec les pratiques plagiaires pendant toute sa carrière est à cet égard significative : il est l'auteur de supercheries littéraires et a publié des ouvrages manifestement inspirés d'auteurs qui n'y sont jamais nommés. Paradoxalement, il est également l'auteur d'un ouvrage théorique sur la question du plagiat où il dénonce certaines des pratiques auxquelles il s'est lui-même adonné. Son *Histoire du roi de Bohême* ouvre un questionnement sur les frontières souvent poreuses qui opposent les pratiques intertextuelles érudites aux pratiques plagiaires délibérées et répréhensibles.

3.1.1 L'invention de l'originalité

Évidemment, avant que l'existence de l'originalité ne soit remise en question, il a d'abord fallu qu'on reconnaisse sa valeur, ce qui est loin d'avoir toujours été le cas. D'après Roland Mortier, c'est à l'époque des Lumières que l'originalité est devenue une « nouvelle catégorie esthétique ». De la Renaissance à la seconde moitié du XVIII^e siècle, la notion d'*imitation* domine la création (littéraire ou autre). La théorie grecque de la *mimèsis* incite d'abord à imiter la nature; puis, notamment au XVII^e siècle, on enjoint les artistes à imiter les modèles : « La nature ne sera pas vue à l'état brut, mais déjà décantée à travers l'œuvre des auteurs tenus pour

exemplaires²⁰⁵. » Dans un cas comme dans l'autre, l'imitation est nécessaire à la reconnaissance. Au XVIII^e siècle, on constate avec l'*Encyclopédie* que l'imitation doit maintenant se doubler d'un critère d'invention : « Dans cet esprit, l'invention est conçue comme un prolongement, comme un enrichissement des œuvres tenues pour des modèles²⁰⁶. » Si l'imitation est toujours valorisée, elle ne suffit plus à elle seule. Le terme « originalité » lui-même, longtemps tenu pour identique à « originel », devient alors synonyme de « singularité » ou d'« unicité ». Toutefois, il tend à être connoté péjorativement lorsqu'il suppose une « divergence ou transgression des normes établies²⁰⁷ ». C'est dans *Le Dictionnaire des Beaux-Arts* d'Aubin-Louis Millin (1806) que l'on consacrera pour la première fois à « originalité » une notice plus étoffée, qui marque l'opposition entre « original » et « imitation »²⁰⁸.

Cependant ce sont les Anglais et leurs débats autour de la notion de « génie » qui auront alors le plus de retentissement. R. Mortier remarque qu'après 1750, « les discussions et les dissertations sur le génie vont se multiplier à l'envi, en liaison assez étroite avec l'essor de la philosophie empiriste et de la psychologie associationniste²⁰⁹. » Dans l'ouvrage le plus influent de cette période, *Conjectures on Original Composition* (1759), le poète Edward Young avance qu'être original consiste à « tendre vers le même but que les Anciens, mais avec d'autres moyens », alors que le simple fait de les imiter constitue « un vol sordide », voire un « plagiat²¹⁰ ». L'importance de l'originalité se double d'une autre valeur, l'authenticité : « C'est au nom de la *dignité* de l'artiste, c'est en vertu de la *qualité* conférée à son œuvre, que l'imitation est réprouvée par Young et que l'imitateur est qualifié de singe²¹¹. » Mortier rappelle que, pendant des siècles, la valorisation de l'imitation prônait implicitement « l'effacement de

²⁰⁵ R. MORTIER, *L'Originalité. Une nouvelle catégorie esthétique au siècle des Lumières*, Genève, Droz, 1982, p. 25.

²⁰⁶ *Ibid.*, p. 29.

²⁰⁷ *Ibid.*, p. 32.

²⁰⁸ *Ibid.*, p. 35.

²⁰⁹ *Ibid.*, p. 66.

²¹⁰ *Ibid.*, p. 79.

²¹¹ *Ibid.*, p. 131.

l'artiste derrière son œuvre », de même que son « identification avec le modèle le plus universel²¹² » possible. « La nouveauté apportée par le XVIII^e siècle, ce sera la préférence accordée à l'expression directe, immédiate, fidèle et sincère du sentiment et des idées²¹³. » Ultimement, on constate que l'originalité « n'a de signification claire et sans ambiguïté que par opposition à une imitation servile, qui confine à la copie²¹⁴. », ce qui nous ramène à l'ouvrage de Young. Toutefois, il est possible d'en conclure assez simplement que « l'originalité s'inscrit dans une vision du monde qui favorise le changement et le pluralisme²¹⁵. »

Notion chère aux romantiques, l'originalité est pourtant aux yeux de Nodier un leurre, position qu'il a exprimée avec virulence dans plusieurs ouvrages. Dans « De l'utilité morale de l'instruction pour le peuple », texte que l'on retrouve dans ses *Rêveries*, Nodier avance que c'est à partir de l'invention de la lettre que la pensée humaine a amorcé son déclin :

Arrivé à l'invention de la lettre, l'homme avait parcouru tout le cercle de sa puissance intellectuelle ; il était parvenu à matérialiser l'esprit. La civilisation, à ce degré, n'a plus qu'à finir, et tous les efforts qu'elle tenterait pour se donner une nouvelle destinée seraient inutiles ; elle est à la pente de sa décadence : il faut qu'elle descende²¹⁶.

Ce constat l'amène à dresser un contraste entre la civilisation écrite et la civilisation orale :

Tant que la pensée de l'homme ne fut pas écrite, elle s'entretint jeune, brillante et sublime, comme le feu sacré qui vit sur un autel. [...] Fixée avec des signes convenus, elle fut ce qu'est la monnaie aux trésors de la Providence [...] un algèbre stérile et froid pour ceux qui l'entendent, incompréhensible pour ceux qui n'en ont pas l'inutile et triste secret; quelque *je ne sais quoi* qui n'a pas plus de nom que d'âme [...] ²¹⁷.

Selon Nodier, à partir du moment où la civilisation a commencé à écrire, elle a par le fait même cessé de réfléchir. Incapables d'avoir de nouvelles idées, les hommes de la civilisation écrite sont condamnés à reproduire perpétuellement les idées des autres, dans de nouveaux mots et

²¹² *Ibid.*, p. 134.

²¹³ *Id.*

²¹⁴ *Ibid.*, p. 200.

²¹⁵ *Ibid.*, p. 201.

²¹⁶ C. NODIER, « De l'utilité morale de l'instruction pour le peuple », dans *Œuvres de Charles Nodier. Tome V. Rêveries*, Genève, Slatkine Reprints, 1968, 12 vol., p. 271 [1^{ère} éd. : Paris, Renduel, 12 vol., in-8°, 1832-1837].

²¹⁷ *Ibid.*, p. 272.

sous de nouvelles formes, de sorte que l'originalité elle-même n'existe pas. Dans un autre texte des *Rêveries*, « Des types en littérature », en soutenant cette thèse selon laquelle l'originalité est un leurre, Nodier aborde les notions d'imitation, d'invention et de génie :

L'imitation est l'objet de l'art proprement dit ; l'invention est le sceau du génie. Il n'y a certainement point d'invention absolue. L'invention la plus empreinte de hardiesse et d'originalité n'est qu'un faisceau d'imitations choisies. L'homme ne compose rien de rien ; mais il s'élève presque au niveau de la puissance de la création, quand d'une foule d'éléments épars il forme une individualité nouvelle, et quand il lui dit : Sois²¹⁸.

Ne reconnaissant aux auteurs qu'une seule voie de démarcation possible, consistant à revisiter du *vieux* et à l'agencer de manière à créer un semblant de *neuf*, il observe également que certains auteurs possédant du génie arrivent à créer des « types ». Les types en question sont des personnages « dont les noms propres deviennent presque toujours des substantifs²¹⁹. » Faisant l'éloge de Shakespeare, Goethe et Cervantès, il reconnaît également cette qualité à certains Français comme Rabelais, Corneille, Molière, Racine et Voltaire.

Malgré cette réhabilitation de certains auteurs, Nodier réitère son mépris pour ceux qui, sans être plus ou moins originaux que les auteurs des siècles précédents, érigent l'originalité comme valeur suprême :

Les dix-huitième et dix-neuvième siècles se sont crus découvreurs par une raison toute simple, c'est qu'ils étaient souverainement ignorants, et qu'à l'exception du charlatan qui proclamait effrontément son plagiat comme une nouveauté dont la perception s'était dérobée avant lui à tous les efforts du genre humain, personne ne se serait avisé de son temps de feuilleter l'auteur obscur dont il s'appropriait la découverte²²⁰.

Pire que ceux qui répètent ce que d'autres ont dit, il y a ceux qui croient par simple ignorance être des inventeurs. En cela, les auteurs de l'Âge classique avaient au moins le mérite de se savoir imitateurs. Au contraire, au XIX^e siècle, la recherche de l'originalité devient une hantise.

²¹⁸ C. NODIER, « Des types en littérature », dans *Œuvres de Charles Nodier. Tome V. Rêveries*, Genève, Slatkine Reprints, 1968, 12 vol., p. 47-48 [1^{ère} éd. : Paris, Renduel, 12 vol., in-8°, 1832-1837].

²¹⁹ *Ibid.*, p. 49.

²²⁰ C. NODIER, « De la perfectibilité de l'homme et de l'influence de l'imprimerie sur la civilisation », dans *Œuvres de Charles Nodier. Tome V. Rêveries*, Genève, Slatkine Reprints, 1968, 12 vol., p. 245 [1^{ère} éd. : Paris, Renduel, 12 vol., in-8°, 1832-1837].

Encore à l'époque contemporaine, Michel Foucault remarque cette tendance à identifier, puis valoriser ce qui semble sans antécédent : « En général l'histoire des idées traite le champ des discours comme un domaine à deux valeurs ; tout élément qu'on y repère peut être caractérisé comme ancien ou nouveau ; inédit ou répété ; traditionnel ou original ; conforme à un type moyen ou déviant²²¹. » Cependant, la question de l'origine est problématique à plusieurs égards : d'emblée, « la précession n'est pas une donnée irréductible », car toujours « relative aux systèmes des discours qu'elle entreprend de valoriser²²². » ; puis, cette distinction en elle-même n'est pas pertinente, dans la mesure où « entre une formulation initiale et la phrase qui, des années, des siècles plus tard, la répète plus ou moins exactement, elle n'établit aucune hiérarchie de valeur²²³ ». Autrement dit, non seulement l'originalité n'est-elle jamais une certitude, car on ne se considère souvent original que par ignorance, mais une idée originale n'est pas supérieure aux reprises dont elle fera l'objet.

Pour en revenir à Nodier, son opinion sur la relative facticité du discours sur l'originalité se double d'une conscience aigüe des rapports que les textes entretiennent les uns par rapport aux autres. Non seulement est-il reconnu pour de nombreuses pratiques plagiaires, mais il est également à l'origine des *Questions de littérature légale* que D. Sangsue décrit comme « la première tentative rigoureuse d'une poétique de la 'littérature au second degré'²²⁴ », faisant référence au sous-titre du *Palimpsestes* de G. Genette.

3.1.2 Nodier plagiaire : entre la pratique et la théorie

Michel Schneider identifie le moment historique qui marque la transition entre le plagiat comme pratique commune et le plagiat en tant que véritable faute répréhensible :

Ce n'est qu'au dix-neuvième siècle, autour de 1810-1830, que l'on passe du « plagiat » au sens large, pratique répandue (communauté des thèmes, obligation des formes, legs de la tradition) au plagiat au sens strict (vol d'un texte) : le plagiaire apparaît sur la scène littéraire. Jusqu'alors, ce n'était qu'un procédé

²²¹ M. FOUCAULT, *L'Archéologie du savoir*, Paris, Gallimard, 2012, p. 191.

²²² *Ibid.*, p. 193-194.

²²³ *Ibid.*, p. 195.

²²⁴ D. SANGSUE, « Les vampires littéraires », *Littérature*, n° 72, 1989, p. 96.

d'écriture qui ne fait pas véritablement question. Désormais, il devient un problème. Les plagiat se multiplient en même temps qu'une réflexion théorique apparaît, et que législateur et juristes tentent de définir la propriété littéraire²²⁵.

La période allant de 1810 à 1830 est particulièrement féconde dans la carrière de Charles Nodier, que M. Schneider considère justement comme un repère témoignant de cette transition. Comme on peut s'en douter, l'apparition du plagiat est liée au changement du statut de l'écrivain : « Le plagiat n'apparaît comme infamante contrefaçon qu'à partir du moment où l'auteur est investi idéologiquement d'une individualité d'artiste, de créateur, démiurge solitaire tirant de sa psyché les ressources de son style²²⁶. » Autrement dit, à partir du moment où l'originalité devient une véritable catégorie esthétique, seul l'auteur qui se distingue de tous les autres prouve son individualité. Étant unique, l'artiste doit forcément créer une œuvre à son image, et ne peut donc se revendiquer de prédécesseurs.

Paradoxalement, alors que le XIX^e siècle est celui qui voit naître les notions de propriété intellectuelle et de plagiat en tant que faute répréhensible, il s'agit aussi pour Yzabelle Martineau du « Grand siècle du plagiat²²⁷ ». Bien que le fait de traiter un écrivain de plagiaire constitue une véritable insulte, les « colossales pressions que subissaient les écrivains lorsqu'ils devaient engendrer de la copie pour les journaux auxquels ils étaient attachés financièrement²²⁸ » les incitent à copier jusqu'à des centaines de pages de sources variées. Y. Martineau donne à cet égard les exemples « évidents » de Dostoïevski, Balzac, Chateaubriand et Dumas père, puis d'autres, comme Lamartine et Musset, qui surprennent davantage, notamment dans la mesure où Musset s'en prend ouvertement aux plagiaires dans certains de ses vers. L'exemple de Nodier s'inscrit donc dans une certaine continuité, mais il

²²⁵ M. SCHNEIDER, *Voleurs de mots. Essai sur le plagiat, la psychanalyse et la pensée*, Paris, Gallimard, 2011, p. 35.

²²⁶ *Ibid.*, p. 39.

²²⁷ Y. MARTINEAU, *Le Faux littéraire. Plagiat littéraire, intertextualité et dialogisme*, Québec, Éditions Nota bene, 2002, p. 161.

²²⁸ *Ibid.*, p. 162.

s'en distingue également dans la mesure où il a consacré un ouvrage entier à la théorisation du plagiat.

Si M. Schneider identifie Nodier comme un acteur important dans l'évolution de la notion de plagiat, c'est notamment en raison de ses *Questions de littérature légale*. D. Sangsue y voit aussi un « ouvrage fondateur pour les études sur le plagiat et les supercheries²²⁹. » C'est en véritable poéticien que Nodier aborde la question. Il distingue d'abord certaines pratiques inoffensives, comme l'allusion ou la citation qui sont considérées comme une forme de modestie. Certaines pratiques comme le pastiche, sans être véritablement condamnables, ne sont pas susceptibles d'un « grand développement », car le style est « une espèce de mécanisme qui se réduit à quelques moyens²³⁰ ». Par contre, le plagiat (défini comme « l'action de tirer d'un auteur (particulièrement moderne et national, ce qui aggrave le délit) le fond d'un ouvrage d'invention, le développement d'une notion nouvelle ou encore mal connue, le tour d'une ou de plusieurs pensées²³¹) et le vol littéraire (soit le fait d'apposer son nom sur un ouvrage dont on n'est pas l'auteur) sont condamnables. Nodier a publié une première version des *Questions de littérature légale* en 1812, puis une seconde en 1828, ce qui témoigne de l'importance qu'il accordait à ces questions.

Il est alors d'autant plus intéressant de constater que Nodier s'est adonné à certaines des pratiques qu'il identifie lui-même comme répréhensibles : « En même temps qu'il traque les cas de plagiat et révèle tous les subterfuges liés à l'anonymat, la pseudonymie et autres 'suppositions d'auteur', il se livre au vol de textes et pratique à l'envi la supercherie littéraire²³². » D. Sangsue relève les exemples plutôt ludiques et inoffensifs de *Smarra* (1821) et des *Souvenirs de jeunesse* (1832), que Nodier publiera sous le pseudonyme de Maxime

²²⁹ D. SANGSUE, « Charles Nodier, *Questions de littérature légale. Du plagiat, de la supposition d'auteurs, des supercheries qui ont rapport aux livres* », *Romantisme. Revue du dix-neuvième siècle*, n° 122, 2003, p. 149.

²³⁰ C. NODIER, *Questions de littérature légale: du plagiat, de la supposition d'auteurs, des supercheries qui ont rapport aux livres*, J.-F. Jeandillou (éd.), Genève, Droz, 2003, p. 89.

²³¹ *Ibid.*, p. 35.

²³² D. SANGSUE, « Les vampires littéraires », *op. cit.*, p. 97.

Odin²³³. Toutefois, il identifie aussi des occurrences beaucoup plus suspectes, où Nodier s'adonne à ce qui s'apparente à un véritable plagiat, voire à du vol littéraire. D'abord, il s'approprie les notes d'Eugène de Milon pour réaliser son *Examen critique des dictionnaires* (1828), sans aucune mention de son nom²³⁴. Puis, il insère un morceau du *Manuscrit trouvé à Saragosse* de Jan Potocki, « Les Aventures de Thibaud de la Jacquièr », dans ses *Infernalina* (1822)²³⁵. Produit de son siècle, Nodier a donc pratiqué le plagiat, mais sa démarche représente pour plusieurs une ébauche de réflexion sur des questions aussi modernes que l'intertextualité et la disparition de l'auteur :

Mais, par ailleurs, Nodier annonce incontestablement, par sa façon de poser le problème et en y ajoutant une touche de fantaisie, les approches les plus modernes de l'écriture : théorie de l'intertexte, affirmation de la disparition de l'auteur, représentation inversée de la communication littéraire (l'écrivain est en fait un lecteur, le lecteur, un écrivain). Mais Nodier peu à peu aboutit à une vision très moderne, récusant l'opposition mythique sur laquelle l'histoire littéraire enseignée au dix-neuvième siècle s'est constituée : les « sources » et « l'originalité ». Il abandonne l'idée d'un auteur antérieur à son œuvre pour celle d'un écrivain intérieur à un texte qu'il ne peut dire sien qu'en renversant l'origine. L'écrivain se produit dans le texte²³⁶.

Dans l'*Histoire du roi de Bohême*, les narrateurs réitèrent *ad nauseam* que le roman est en fait pastiche, et donc, incitent le lecteur à cesser d'y rechercher l'originalité. Cet *aveu* contribue paradoxalement à l'originalité du roman dans la mesure où il se transforme en discours polémique, qui ridiculise une grande préoccupation des contemporains de Nodier.

3.1.3 Sublimier le plagiat

Ayant à la fois pratiqué et théorisé le plagiat, c'est avec l'*Histoire du roi de Bohême* que Nodier aborde spécifiquement la question de ses propres origines et de la relation qu'elles entretiennent avec sa pratique d'écrivain. Sur le mode ludique, Nodier réaffirme sa certitude

²³³ *Id.*

²³⁴ *Id.*

²³⁵ *Id.* ; J.-M. THOMASSEAU, « Roman noir, gothique, frénétique », dans S. Bernard-Griffiths (éd.), *La fabrique du Moyen Âge au XIX^e siècle: représentations du Moyen Âge dans la culture et la littérature françaises du XIX^e siècle*, Paris, Champion, 2006, p. 794. Quoique D. Sangsue et J.-M. Thomasseau s'entendent sur cette question, il est à noter que J.-R. Dahan défend la thèse inverse au chapitre « Nodier et le *Manuscrit trouvé à Saragosse* », dans *Visages de Charles Nodier*, Paris, PUPS, 2008, p. 59-70.

²³⁶ M. SCHNEIDER, *Voleurs de mots. Essai sur le plagiat, la psychanalyse et la pensée*, op. cit., p. 51.

qu'il n'existe pas d'idée originale : « Vous voudriez, je le répète, que j'inventasse la forme et le fond d'un livre ! le ciel me soit en aide ! Condillac dit quelque part qu'il serait plus aisé de créer un monde que de créer une idée » (*HRB*, 27), de sorte qu'il rebaptise le métier d'écrivain : « Au reste, on conviendra que je n'ai pas affiché du moins la prétention insensée d'être neuf dans le métier le plus fastidieusement usé qu'on puisse exercer au monde, celui, dirait Rabelais, de sophistiqueur de pensées et de grabeleur de mots. » (*HRB*, 29) Cette déclaration trouve un écho au chapitre « Installation », où, lors d'une séance de l'Académie de Tombouctou, les membres puisent dans des bocaux identifiés « verbes » et « adjectifs »²³⁷ les matériaux nécessaires pour composer des textes. On explique par la suite la vignette ainsi :

Il y en avait qui faisaient passer deux ou trois idées de grands écrivains à travers une filière classique, et qui les déviaient proprement sur une bobine sans fin.

Il y en avait qui les étendaient sur un laminoir ou qui les écrasaient sous un cylindre, jusqu'au moment où elles parvenaient au plus parfait degré de platitude possible. (*HRB*, 265)

Si tout texte est irrémédiablement pastiche ou plagiat, deux termes qui semblent alors pour Nodier interchangeables, le ridicule ne réside pas tant dans l'acte lui-même que dans l'ignorance de cette fatalité. De cette manière, les membres de l'Académie sont d'abord ridiculisés par le biais de la vignette qui les représente tous vieillards maigrichons et endormis, puis en raison du sérieux avec lequel ils considèrent leur travail, révélé par le texte. On indique en effet qu'ils criblent « très-méthodiquement les mots de la langue dans un grand sas académique. » (*HRB*, 265)

À l'inverse, les narrateurs de l'*Histoire du roi de Bohême* scandent haut et fort que l'œuvre en question est un pastiche (« Un pastiche, un vrai pastiche, tout ce qu'il y a de plus pastiche... », *HRB*, 32) et se défendent d'avoir voulu s'en cacher : « Vous chercheriez inutilement pendant cent ans un titre qui révélât plus naïvement le plagiat que ces lignes ingénues : *Histoire du roi de Bohême et de ses sept châteaux*. » (*HRB*, 29-30) Évoquant d'autres

²³⁷ Voir Annexe XII.

titres qui auraient pu être convoqués pour camoufler un tant soit peu l'origine sternienne du texte, Théodore conserve son titre et le qualifie de « définitif » (*HRB*, 33), avant de l'apposer sur sa deuxième page de titre²³⁸. Celle-ci, tout en gardant la mise en page initiale, en modifie toutes les composantes pour rattacher le volume en question à son statut de pastiche. Si le titre demeure, il apparaît dorénavant en caractères gothiques qui marquent son ancienneté, alors que les caractères Didot initiaux marquaient l'appartenance du livre à l'époque contemporaine. Par ailleurs, le sous-titre « pastiche » apparaît, de même qu'une citation d'Horace : « *O imitatores, servum pecus !* », que l'on peut traduire par « Ô imitateurs, misérable bétail ! » Finalement, l'éditeur « Delangle frères » fait place à l'indication plus générale : « Chez les libraires qui ne vendent pas de nouveautés. » Conformément à la thèse de Nodier selon laquelle aucune nouvelle idée n'a émergé de la civilisation écrite, les libraires ne peuvent effectivement pas vendre quelque nouveauté que ce soit. Il n'est pas seulement question d'avouer le plagiat, mais bien de l'exhiber et de le revendiquer. Dans sa perspective, Nodier n'est pas coupable de plagiat, mais bien d'être né dans une époque perdue : « Je sais qu'au temps où nous sommes parvenus, il faut accepter cette création falsifiée comme une nécessité. Ce n'est pas avec des émeutes de carrefours qu'on peut régénérer un monde usé qui s'est trompé dans sa destination²³⁹. »

Cependant, quoique Nodier se soit adonné à certaines pratiques plus suspectes évoquées précédemment, le plagiat tel qu'il l'investit dans l'*Histoire du roi de Bohême* se rattache davantage à une théorie de l'intertextualité qu'à un véritable délit. D. Sangsue fait cette distinction entre l'imitateur et le vampire littéraire :

[...] le premier se met sous l'emprise de l'auteur imité (« se donne » à lui), alors que le second *exerce* cette emprise ; l'imitateur ne tire que la substantifique moelle (le suc) de l'œuvre imitée, tandis que le vampire s'en approprie toute la substance (le sang) ; l'imitation est la transformation de ce qui est « exprimé », tandis que le vampirisme est un vol pur et simple²⁴⁰.

²³⁸ Voir Annexe XIII.

²³⁹ C. NODIER, « De l'utilité morale de l'instruction pour le peuple », *op. cit.*, p. 277-278.

²⁴⁰ D. SANGSUE, « Les vampires littéraires », *op. cit.*, p. 93.

Hélène Maurel-Indart a elle aussi investi cette métaphore vampirique pour définir le plagiat : « il faut distinguer d'un côté les plagiaires conquérants, animés d'une sorte de vampirisme littéraire, et de l'autre côté les plagiaires mélancoliques, les grands torturés de la littérature, pour certains d'ailleurs les plus créatifs, même s'ils sont marqués par la hantise du vide²⁴¹. » Dans la mesure où Nodier inscrit dans le texte les noms des auteurs plagiés et où il y revendique son statut de plagiaire, on doit admettre qu'il ne correspond pas tant au vampire qu'au « plagiaire imitateur » de Sangsue, transformant ce qu'il tire des textes d'autrui, et qu'au « plagiaire mélancolique » de H. Maurel-Indart, abordant avec dérision sa certitude de vivre dans une époque stérile. Même lorsqu'il évoque les auteurs qui l'ont inspiré, il les sait coupables du même défaut d'imagination :

Et vous voulez que moi, plagiaire des plagiaires de Sterne –
 Qui fut plagiaire de Swift –
 Qui fut plagiaire de Wilkins –
 Qui fut plagiaire de Cyrano –
 Qui fut plagiaire de Reboul –
 Qui fut plagiaire de Guillaume des Autels –
 Qui fut plagiaire de Rabelais –
 Qui fut plagiaire de Morus –
 Qui fut plagiaire d'Érasme –
 Qui fut plagiaire de Lucien – ou de Lucius de Patras – ou d'Apulée – car on ne sait lequel des trois a été volé par les deux autres, et je ne me suis jamais soucié de le savoir... (HRB, 26-27)

De cette généalogie de plagiaires, on comprend que ce que Nodier avance est davantage une théorie de l'intertexte qu'une réflexion sur le plagiat en tant que faute grave. Il s'agit d'une manière de dire, pour D. Barrière, que la littérature est une création collective²⁴², et pour B. Ochsner, que la création est un « réseau mondial et intertextuel de reproduction permanente²⁴³. »

²⁴¹ H. MAUREL-INDART, *Du plagiat*, Paris, Gallimard, 2011, p. 13-14.

²⁴² D. BARRIÈRE, *Nodier l'homme du livre. Le rôle de la bibliophilie dans la littérature*, Bassac, [France] : [Lucé], Plein Chant, 1989, p. 133.

²⁴³ B. OCHSNER, « Médiatisation. Charles Nodier et la question du livre », 2004, *op. cit.*, p. 59.

Mais s'il se sait tributaire d'un ensemble d'influences, c'est paradoxalement en proclamant son absence d'originalité que Nodier produit une œuvre foncièrement originale, autant par la forme, qui rend l'œuvre littéraire indissociable de sa réalisation livresque, que par la structure, qui fait du livre un rayon de bibliothèque, ou par le discours, présentant une réflexion sur l'intertextualité avant l'heure et disqualifiant l'obsession de son époque, soit la peur de ne pas être original. H. Maurel-Indart nie l'appellation de plagiat à toute œuvre qui, à partir d'autres œuvres, en réalise une nouvelle, parfaitement singulière: « N'y a-t-il pas œuvre dès lors que, pétri d'autres textes, émerge un nouveau texte, lui-même porteur d'un sens et d'une dimension qui lui sont propres ? C'est précisément ce sens et cette dimension qui manquent au plagiat²⁴⁴. » Ultimement, tout en réalisant une ébauche de réflexion sur l'intertexte, Nodier pousse la réflexion plus loin en affirmant que tout texte écrit est redevable de la tradition orale : « Celui-là (écrivain original, je te salue !) n'écrivit cependant, selon toute apparence, que ce qu'on avait dit avant lui; et, chose merveilleuse ! le premier livre écrit ne fut lui-même qu'un pastiche de la tradition, qu'un plagiat de la parole ! » (*HRB*, 26) Il faut donc remonter à une époque antérieure à l'invention de l'écriture pour retrouver les dernières idées originales que l'homme ait produites. Méprisant toute forme de progrès, recherchant la langue originelle, idéalisant les littératures qui étaient encore redevables de l'oralité, Nodier a vécu dans la nostalgie du passé. Il est d'abord nostalgique d'un passé inaccessible, car il n'en reste plus de traces, qu'il ne peut qu'imaginer, et d'une littérature lointaine, la littérature médiévale, encore suffisamment près de l'oralité pour se soustraire à certains de tares de la littérature écrite.

3.2 Mouvements vers le passé

L'obsession de Nodier pour le livre se double d'une quête qui l'a occupé une grande partie de sa vie, celle de la langue originelle. C'est précisément cette tension entre deux passions aux antipodes qui amène Nodier à être aussi féroce bibliophile que bibliophobe. Amoureux du livre comme objet, il abhorrait la lettre qui vient obligatoirement l'orner. Nodier a consacré des

²⁴⁴ H. MAUREL-INDART, *Du plagiat, op. cit.*, p. 353.

ouvrages théoriques non seulement à la question de la langue originelle, mais aussi à celle de l'onomatopée, dernière trace de cette langue qui s'est formée par l'imitation des sons de la nature. D'une part, en représentant narrativement la mort du livre, notamment dans son *Histoire du roi de Bohême*, il réalise symboliquement ce fantasme de destruction de l'écrit qui obligerait un retour à l'oralité; d'autre part, il identifie la littérature médiévale comme étant suffisamment près de l'oralité pour bénéficier de sa force novatrice, ce pour quoi il réinvestit ses thèmes et ses formes.

3.2.1 Quête de la langue originelle

L. M. Porter rappelle que Nodier, afin de distinguer l'étude de la langue de l'étude de la littérature, a été l'inventeur du terme « linguistique »²⁴⁵. Or, comme nous le précisent Henri Meschonnic, puis Jean-François Jeandillou, tous deux à l'origine d'une édition de son *Dictionnaire raisonné des onomatopées françaises*, Nodier n'est pas linguiste au sens où on l'entend de nos jours : « Il est philologue, étymologiquement. Lettré, érudit, au sens de l'amour des Lettres. C'est un antiquaire. Un thésauriseur, un flâneur, un collectionneur du langage²⁴⁶. » J.-F. Jeandillou décrit la linguistique telle que la pratique Nodier comme une « philologie esthétique²⁴⁷ », lui qui ne se souciait que de la « linguistique des origines²⁴⁸. » Dans son *Dictionnaire raisonné des onomatopées*, il présente une « théorie naturaliste des origines de la langue basée sur les principes d'imitation et d'analogie, le principe d'imitation culminant dans les deux langues, l'orale et l'écrite, l'onomatopée étant le type des langues prononcées et l'hiéroglyphe, le type des langues écrites²⁴⁹. » Effectivement, dans ses *Notions élémentaires de*

²⁴⁵ L.M. PORTER, « The Stylistic Debate of Charles Nodier's *Histoire du Roi de Bohême* », *Nineteenth Century French Studies*, vol. 1, n° 1, 1972, p. 21.

²⁴⁶ *Dictionnaire raisonné des onomatopées françaises*, H. Meschonnic (éd.), Mauzevin, Trans-Europ-Repress, 1984, p. 20.

²⁴⁷ *Dictionnaire raisonné des onomatopées françaises*, J.-F. Jeandillou (éd.), Genève, Droz, 2008, p. VII.

²⁴⁸ *Notions élémentaires de linguistique, ou, Histoire abrégée de la parole et de l'écriture: pour servir d'introduction à l'alphabet, à la grammaire et au dictionnaire*, J.-F. Jeandillou (éd.), Genève, Droz, 2005, p. VII.

²⁴⁹ M.-J. BOISACQ-GENERET, « Les recherches linguistiques de Charles Nodier », dans A. Englebert (éd.), *Actes du XXII^e Congrès International de Linguistique et de Philologie Romanes: Bruxelles, 23 - 29 juillet 1998*, Tübingen, Niemeyer, 2000, p. 49.

linguistique, Nodier avance que « [l']homme a reçu la faculté de faire sa parole pour exprimer sa pensée », puis qu'il « a fait sa parole par imitation : son premier langage est l'onomatopée, c'est-à-dire l'imitation des bruits naturels²⁵⁰. » On ressent l'influence de Jean-Jacques Rousseau qui a lui-même écrit, dans son *Essai sur l'origine des langues*, que la passion est à l'origine de la première langue et que celle-ci s'est constituée par imitation de la nature :

Comme les voix naturelles sont inarticulées, les mots auraient peu d'articulations ; quelques consonnes interposées effaçant le hiatus des voyelles suffiroient pour les rendre coulantes et faciles à prononcer. En revanche, les sons seroient très variés, et la diversité des accens multiplieroit les mêmes voix : La quantité [,] le rythme seroient de nouvelles sources de combinaisons ; en sorte que les voix, les sons, l'accent, le nombre, qui sont de la nature, laissant peu de chose à faire aux articulations qui sont de la convention, l'on chanteroit au lieu de parler : la plupart des mots radicaux seroient des sons imitatifs, ou de l'accent des passions, ou de l'effet des objets sensibles : l'onomatopée s'y feroit sentir continuellement²⁵¹.

L'admiration de Nodier pour l'onomatopée, qu'il considère comme un idéal d'intelligibilité universelle, permet de comprendre son dédain pour la langue dite savante. Pour lui, aux antipodes d'une langue expressive qui procède par imitation de la nature, il y a la langue conventionnelle et figée, celle des pédants qui se retrouvent dans les académies et les universités. En ce sens, il n'est pas surprenant de retrouver dans l'*Histoire du roi de Bohême* une référence à l'écolier limousin de Rabelais, à la faveur d'une accusation de Breloque contre don Pic. Les deux écrivains ont un même dédain pour le langage pédantesque :

Nodier et Rabelais éprouvaient le même amour des mots. Ils ont travaillé sur la langue, revalorisé les mots tombés en désuétude, les mots étrangers, les patois provinciaux, les néologismes scientifiques. Tous deux ont parodié le langage savant qui, en obscurcissant, fait peur, jargon des Académies, du Palais de Justice, de la Sorbonne, qui bien souvent masquent l'ignorance²⁵².

Ainsi, c'est toujours vers le passé que Nodier se tourne pour nourrir sa quête de la langue originelle, ce qui explique sa passion pour les archaïsmes et les étymologies :

²⁵⁰ C. NODIER, *Notions élémentaires de linguistique, ou, Histoire abrégée de la parole et de l'écriture*, 2005, *op. cit.*, p. 33.

²⁵¹ J.-J. ROUSSEAU, *Essai sur l'origine des langues: où il est parlé de la mélodie et de l'imitation musicale*, J. Starobinski (éd.), Paris, Gallimard, 2006, p. 71.

²⁵² M.-J. BOISACQ-GENERET, « Les recherches linguistiques de Charles Nodier », *op. cit.*, p. 49.

Il me semble qu'il n'y a point de guide plus philosophique que l'étymologie, dans la définition des mots et dans leur appropriation aux idées ; car l'étymologie du mot, c'est l'expression naïve, complète et intelligente d'une pensée simultanée avec l'invention de son nom et le mécanisme de sa parole²⁵³.

Et s'il ne puise pas dans les formes du passé, c'est dans les langues dites pauvres, celles des couches les moins fortunées de la société, les patois, qu'il retrouve encore des relents de la langue expressive de jadis : « Vous dites qu'ils sont pauvres, les patois, et je ne l'ai pas contesté ! Ils sont pauvres sans doute en mots inutiles [...] ; mais ils sont plus riches que vous cent fois en onomatopées parlantes, en métaphores ingénieuses, en locutions hardiment figurées²⁵⁴ ». C'est donc dire que ce sont les langues les plus dévalorisées qui sont demeurées les plus expressives, les plus imagées, donc les plus poétiques, alors que les institutions savantes contribuent à freiner l'invention et à figer la langue en la rendant de plus en plus complexe et abstraite.

Nodier, qui sombrait souvent dans l'autodépréciation lorsqu'il traitait de ses romans, a dit de son *Dictionnaire des onomatopées* qu'il s'agissait du seul de ses livres dont il était content²⁵⁵. Sa passion est telle que Jean Viardot défend la thèse selon laquelle la bibliophilie de Nodier serait assujettie à sa quête de la langue originelle. En appuyant son propos sur la *Description raisonnée d'une jolie collection de livres*, ouvrage souvent négligé par les commentateurs, J. Viardot insiste sur l'importance que prend la rareté, caractéristique la plus importante selon Nodier : « Un des traits profonds de Nodier bibliomane est d'abord sa sensibilité obsessionnelle à la rareté. Pour lui, toute rareté est miracle²⁵⁶. » Toujours selon J. Viardot, l'extrême convoitise de Nodier pour les livres près de disparaître s'explique par le fait qu'ils contiennent potentiellement le moyen de « découvrir la très souterraine galerie conduisant au paradis perdu, au pays de la langue des origines²⁵⁷ ». Ces remarques tendent à expliquer certaines rubriques

²⁵³ C. NODIER, « Miscellanées », dans *Œuvres de Charles Nodier. Tome V. Rêveries*, Genève, Slatkine Reprints, 1968, 12 vol., p. 25 [1^{ère} éd. : Paris, Renduel, 12 vol., in-8°, 1832-1837].

²⁵⁴ C. NODIER, *Notions élémentaires de linguistique, ou, Histoire abrégée de la parole et de l'écriture*, 2005, *op. cit.*, p. 177.

²⁵⁵ D. BARRIÈRE, *Nodier l'homme du livre*, 1989, *op. cit.*, p. 73.

²⁵⁶ J. VIARDOT, « Les nouvelles bibliophilies », *op. cit.*, p. 354.

²⁵⁷ *Id.*

de la *Description raisonnée* comme « Langues d'Asie et d'Amérique ». Dans cette mince section ne mentionnant que huit volumes, tout commentaire se rapporte à la rareté du volume : « Très rare. » ; « Il est presque inutile de dire que les livres imprimés, comme celui-ci, dans des contrées fort éloignées avec lesquelles nous avons peu de communications, sont nécessairement rares en Europe, et d'autant plus rares qu'ils sont plus anciens. » ; « Les quatre ouvrages placés sous ces trois derniers numéros, sont très difficiles à trouver, et je n'ai pas mémoire de les avoir vus réunis dans un autre exemplaire. » ; « Très rare » ; « Très rare²⁵⁸ ». J. Viardot croit que Nodier s'est fait une réputation dans la sphère bibliophilique dans l'unique but de pouvoir être en droit de sauver certaines « raretés » qui pouvaient à son sens tracer un lien vers la langue originelle perdue :

Au fond de ces petits livres, un au-delà ou un en deçà de la culture livresque, académique, murmure comme une source de poésie primitive, naïve et populaire. Ils nous permettent d'accéder à cette nappe d'eau pure, source vitale, que la science est en train de troubler, d'altérer et d'assécher. Tout ce qui nous y relie encore, nous en parle ou l'évoque doit être pieusement préservé²⁵⁹.

C'est aussi ce que remarque Georges Duplessis, qui signe l'introduction de la *Description raisonnée* :

Et ces livres sur les langues en général, sur la langue française particulièrement, sur les patois ; ces volumes si curieux, si importants, si rares, si précieux même, qu'il avait pris soin de recueillir à grands frais, ne rappellent-ils pas le philologue le plus spirituel, le plus érudit, le plus fin, le plus digne peut-être de travailler au grand dictionnaire historique de la langue²⁶⁰ ?

Aussi y a-t-il lieu de croire que, lorsque Nodier s'insurge devant la surabondance de livres, il anticipe que le tri sera bientôt impraticable, et que les quelques ouvrages qui contiennent potentiellement des traces de la langue originelle se perdront au milieu des dictionnaires, des traductions et des réimpressions inutiles. C'est en ce sens que le livre est doublement idéalisé et démonisé par Nodier. Quoique sa carrière y soit consacrée, le livre est également ce qui

²⁵⁸ C. NODIER, *Description raisonnée d'une jolie collection de livres. Nouveaux mélanges tirés d'une petite bibliothèque*, F. Wey (éd.), Paris, J. Techener, 1844, p. 92-94.

²⁵⁹ J. VIARDOT, « Les nouvelles bibliophilies », *op. cit.*, p. 357.

²⁶⁰ *Description raisonnée d'une jolie collection de livres. Nouveaux mélanges tirés d'une petite bibliothèque*, 1844, *op. cit.*, p. VI.

contribue à empêcher l'accès à la vérité perdue et à accélérer la trajectoire de l'homme vers la barbarie. Ce n'est donc pas un hasard si Nodier a souvent mis en scène la mort du livre, voire la torture des mots dans ses œuvres.

3.2.2 Le livre est mort, mort au livre

En effet, parallèlement à sa recherche de la langue originelle, Nodier représente dans ses fictions la destruction, voire la mort du livre. Puisqu'il considère la parole supérieure à l'écriture, idée qui traverse autant ses *Rêveries* que ses *Notions élémentaires de linguistique*, le livre est pour lui le vecteur de l'assimilation de la parole à l'écrit. Il sait pourtant que ses contemporains valorisent l'écrit et il le leur reproche à plusieurs reprises. La langue est pour lui une source de frustration, car elle constitue une piètre traduction de sa pensée :

Le prestige d'une imagination élevée, servie par une expression heureuse, peut produire sur vous quelque impression relative ; mais demandez au grand écrivain qui agit alors sur vous, ce qu'il pense de la langue dont il se sert, quand il est obligé de l'approprier à la traduction de sa pensée. Il vous dira que cette langue est un masque, une larve, un cadavre. Tout homme qui a trouvé les langues assez bonnes pour rendre sa conception intime, comme il l'avait conçue, n'a jamais rien conçu de grand²⁶¹.

Pour cette raison, le livre et l'écriture sont tous deux malmenés dans l'*Histoire du roi de Bohême* : « Quand de si violentes inversions, je voudrais torturer les mots ! / Ou marier incompatiblement des idées et des paroles ennemies qui rugiraient de se rencontrer ! » (HRB, 42) Si la torture des mots procède ici par juxtaposition d'idées incompatibles, elle procède, dans *L'Amour et le Grimoire*, par obscurcissement et parasitage de la langue :

Amandus s'était avisé, au contraire de M. Marle, que le génie de l'écriture consistait à déguiser le mot parlé sous toutes les figures qu'il avait vues éparses dans son syllabaire. À lui, sur tous les articles, sur tous les pronoms, sur toutes les particules, toutes les lettres parasites de la dernière personne du pluriel des verbes ; à lui l'accent sur les lettres muettes ou atoniques, à lui le tréma sur les diphtongues, à lui l'apostrophe au milieu des mots, à lui de belles majuscules ornées, et des virgules, bon Dieu, des virgules partout ! jamais on n'a vu tant de virgules²⁶² !

²⁶¹ C. NODIER, *Notions élémentaires de linguistique, ou, Histoire abrégée de la parole et de l'écriture*, 2005, *op. cit.*, p. 76.

²⁶² C. NODIER, « L'Amour et le Grimoire », dans J.-D. Berchmans (éd.), *Contes et nouvelles (1830-1844)*, Clermont-Ferrand, Paleo, 2008, p. 115.

C'est pousser à l'extrême une fatalité de l'écriture : à partir de son invention, elle ne cesse de se complexifier et s'éloigne progressivement de son expressivité et de son intelligibilité initiale.

Mais à la torture de la langue succède la mort du livre dans l'*Histoire du roi de Bohême*. Au chapitre « Combustion », Théodore dresse une liste de bibliothèques, réelles et fictives, qui ont péri dans les flammes à travers l'histoire, comme la célèbre bibliothèque d'Alexandrie : « De la bibliothèque des Ptolémées avec laquelle Omar fit à l'islamisme un feu de joie de quatre cent mille volumes, et dont les cendres refroidies depuis douze siècles coûtaient encore des larmes à mon vénérable ami M. Boulard ». (HRB, 86) C'est aussi le triste sort de l'*Éloge d'une maîtresse pantoufle* qui « a disparu dans un incendie partiel et borné, mais dont le résultat fait frémir... » (HRB, 85), et dont les fragments conservés se retrouvent au chapitre « Exhibition ». C'est tout le danger du livre et de ce que Nodier appelle « la génération lisante, écrivante et chiffrante²⁶³ » : elle a rendu le livre indispensable à son apprentissage et à la conservation de son patrimoine, de sorte qu'elle s'est placée à jamais à la merci d'un objet matériellement fragile, qui peut disparaître à la suite d'un simple incendie. En contrepartie, la culture orale, si elle est bel et bien transmise, est indestructible. Ainsi, si la naissance matérielle de l'*Histoire du roi de Bohême* est racontée par les artisans du livre, le roman contient également la perspective de sa propre mort.

Toutefois, à la lumière de ces réflexions, on comprend que ce n'est pas réellement au livre que Nodier s'en prend et que, lorsqu'il le fait, il s'agit du résultat d'un glissement métonymique. C'est plutôt à l'alphabet qu'il en veut, donc au contenu du livre plus qu'à l'objet lui-même. Et si le livre est habituellement le support d'un texte, il n'est pas pour autant condamné à s'effacer au profit de ce dernier ; nous avons d'ailleurs vu, dans notre premier chapitre, que l'*Histoire du roi de Bohême* est une œuvre livresque avant même d'être une œuvre littéraire. Nous avons aussi déjà abordé le dernier récit de Nodier, *Franciscus Columna*, et le livre qui lui sert d'intertexte, le *Songe de Poliphile*. Considéré comme le « plus beau livre imprimé que le XV^e

²⁶³ C. NODIER, « De l'utilité morale de l'instruction pour le peuple », *op. cit.*, p. 285.

siècle européen ait produit²⁶⁴ » pour la qualité de sa typographie, de sa mise en page et de son illustration, il est écrit dans une langue « composite, artificielle et raffinée, qui use et abuse des adjectifs et diminutifs, des formes grecques et des latinismes, des constructions syntaxiques recherchées, des énumérations et des descriptions précieuses²⁶⁵ »; cela, pour J.-P. Guibbert, en complique la compréhension : « style bizarre, d’une syntaxe hallucinante et dans une langue difficilement accessible : un mélange d’italien vernaculaire à désinences latines et de mots grecs contaminés²⁶⁶. » Ce n’est pas un hasard si Nodier consacre son ultime récit à ce livre de la Renaissance : il est aux antipodes du livre du XIX^e siècle qu’il exècre tant. Le *Songe de Poliphile* est magnifiquement confectionné, visuellement achevé, alors que le livre contemporain se dégrade au fur et à mesure que son industrialisation s’accélère ; le *Songe de Poliphile* est un livre dont le texte est difficile à déchiffrer et qui incite à la rêverie, alors que le livre contemporain, dénué de tout plaisir sensuel, a une existence uniquement motivée par son absolue lisibilité.

La quête de la langue originelle est bel et bien un mouvement de Nodier vers le passé, mais un mouvement plutôt utopique et abstrait. Nodier n’est pas sans savoir qu’il ne pourra jamais véritablement accéder à cette langue, ce qui ne l’empêche pas de s’y intéresser et d’en chercher des traces. Or, comme le *Songe de Poliphile* le démontre, il existe un état de la littérature et du livre qui se rapprochent d’un certain idéal nodiérien. Au XIX^e siècle, Nodier est loin d’être le seul romantique à se passionner pour le Moyen Âge; sauf qu’il ne se contente pas d’en exploiter des thèmes, des décors et des créatures médiévaux : il réinvestit certaines caractéristiques du manuscrit médiéval. Il a maintes fois affirmé que la littérature médiévale était plus riche parce qu’elle était encore très près de l’oralité, mais on devine que le manuscrit peut également faire

²⁶⁴ M. PASTOUREAU, « L’illustration du livre : comprendre ou rêver ? », dans R. Chartier et H.-J. Martin (éd.), *Histoire de l’édition française. Tome I. Le livre conquérant. Du Moyen Âge au milieu du XVII^e siècle*, Paris, Promodis, 1987, p. 510.

²⁶⁵ *Id.*

²⁶⁶ J.-P. GUIBBERT, « Approches d’un “anonyme” », dans Patrice Alexandre (éd.), *Hypnerotomachia Poliphili, ou, Le songe de Poliphile: le plus beau livre du monde: Venise 1499-Paris 1546*, Auxerre, Bibliothèque municipale d’Auxerre, 2000, p. 7.

office de livre idéal dans la mesure où il précède l'imprimerie, cette invention que Nodier décrit, et qu'il est visuellement investi, notamment par les enluminures et les lettrines.

3.2.3 Réminiscences du Moyen Âge

Dans les *Rêveries* de Nodier se trouve un texte intitulé « Du fantastique en littérature²⁶⁷ ». Or, Nodier n'est pas ici le précurseur de Tzvetan Todorov ou de Roger Caillois ; lorsqu'il aborde le fantastique, c'est en fait du merveilleux qu'il est question, et son essai « célèbre le Moyen Âge et ses figures légendaires²⁶⁸ ». Nodier fait valoir que la littérature primitive était d'abord « l'expression naïve de la sensation », et ce n'est que lorsqu'elle s'est mise à comparer les sensations entre elles que sont venus les descriptions, les caractérisations et les mots²⁶⁹. Si pour Nodier le Moyen Âge et la Renaissance constituent la véritable tradition littéraire française²⁷⁰, c'est que les poètes de cette période bénéficiaient encore d'une imagination fertile qui s'est ensuite progressivement éteinte :

Le fantastique demande à la vérité une virginité d'imagination et de croyances, qui manque aux littératures secondaires, et qui ne se reproduit chez elle qu'à la suite de ces révolutions dont le passage renouvelle tout ; mais alors, quand les religions elles-mêmes, ébranlées jusque dans leurs fondements, ne parlent plus à l'imagination, ou ne lui portent que des notions confuses, de jour en jour obscurcies par un scepticisme inquiet, il faut bien que cette faculté de produire le merveilleux dont la nature l'a douée s'exerce sur un genre de création plus vulgaire et mieux approprié aux besoins d'une intelligence matérialisée²⁷¹.

Même s'il réitère son admiration pour un auteur comme Cervantès, Nodier lui reproche « d'avoir contribué plus que personne à nous ravir ces délicieuses fantaisies du génie des siècles intermédiaires²⁷² », décrivant *Don Quichotte* comme une œuvre de destruction. Mais il ne lui en tient pas rigueur, car il admet que lorsqu'un « ordre des choses meurt, il y a toujours quelque

²⁶⁷ C. NODIER, « Du fantastique en littérature », dans *Œuvres de Charles Nodier. Tome V. Rêveries*, Genève, Slatkine Reprints, 1968, 12 vol., p. 69-112 [1^{ère} éd. : Paris, Renduel, 12 vol., in-8°, 1832-1837].

²⁶⁸ I. DURAND-LE GUERN, « De la nouvelle au “grand” roman », dans S. Bernard-Griffiths (éd.), *La fabrique du Moyen Âge au XIX^e siècle: représentations du Moyen Âge dans la culture et la littérature françaises du XIX^e siècle*, Paris, Champion, 2006, p. 851.

²⁶⁹ C. NODIER, « Du fantastique en littérature », *op. cit.*, p. 69-70.

²⁷⁰ M.-J. BOISACQ-GENERET, *Tradition et modernité dans l'Histoire du Roi de Bohême et de ses sept châteaux de Charles Nodier*, 1994, *op. cit.*, p. 52.

²⁷¹ C. NODIER, « Du fantastique en littérature », *op. cit.*, p. 77-78.

²⁷² *Ibid.*, p. 85.

ingénieux démon qui assiste en riant à son agonie, et qui lui donne le coup de grâce avec une marotte²⁷³. » Si dérision et destruction sont les seuls recours possibles pour l'écrivain du XIX^e siècle, Nodier s'y adonne à cœur joie, particulièrement dans l'*Histoire du roi de Bohême*.

Or, il a parallèlement emprunté une tout autre voie pour se soustraire à son époque stérile, en se réappropriant des thématiques et des créatures du Moyen Âge idéalisé. Parmi les récits de Nodier qui sont d'inspiration médiévale se trouvent notamment *Infernalina* (1822), *Trilby* (1822), *La Fée aux miettes* (1832) et *Inès de las Sierras* (1837) :

Loin de représenter une période sombre de l'histoire, le Moyen Âge devient une uchronie heureuse, temps des origines de la poésie dans laquelle se ressourcent l'auteur afin de renouveler une inspiration asséchée par des siècles de classicisme. De manière logique, parallèlement à sa célébration du Moyen Âge et du merveilleux, Nodier s'engage activement dans la lutte contre la rationalité qui, selon lui, a détruit le charme des époques primitives. L'âge d'or français, pour lui comme pour nombre de romantiques, n'est à chercher nulle part ailleurs que dans notre Moyen Âge national, berceau des traditions et des récits populaires²⁷⁴.

D'un point de vue strictement littéraire, Nodier valorise le Moyen Âge en raison de ses œuvres d'imagination plus pures, c'est-à-dire encore indépendantes du critère de rationalité, de sa littérature qui même lorsqu'elle est écrite demeure près de l'oralité, et de sa langue plus expressive. Or, aux qualités littéraires des œuvres médiévales s'ajoutent des qualités *livresques* indéniables. Le Moyen Âge n'est pas seulement l'âge d'or de la littérature, mais également celui du livre, précédant l'invention de l'imprimerie. Dans un manuscrit médiéval, chaque page est unique : « Cette tabularité de la page médiévale tient sans doute, au moins en partie, à ce que chaque page est en effet unique, le produit du labeur personnel d'un scribe et d'un enlumineur²⁷⁵. » La tabularité de la page, qui s'oppose à la linéarité, caractérise aussi bien le manuscrit médiéval que l'*Histoire du roi de Bohême* : les enluminures, lettrines et lettres historiées ont simplement été remplacées par des vignettes, calligrammes et typographies variables.

²⁷³ *Ibid.*, p. 86.

²⁷⁴ I. DURAND-LE GUERN, « De la nouvelle au "grand" roman », *op. cit.*, p. 855.

²⁷⁵ U. DIONNE, *La Voie aux chapitres. Poétique de la disposition romanesque*, Paris, Seuil, 2008, p. 263.

Le rapport du texte à l'image dans l'*Histoire du roi de Bohême* peut également rappeler celui du manuscrit médiéval. Dans le manuscrit, non seulement n'y a-t-il pas de hiérarchie entre le texte et l'image (« Pensés ensemble au moment de la conception de l'ouvrage, le texte et l'illustration conditionnent ensemble sa réception lors du temps de lecture »), mais « l'image apporte toujours un surplus de sens qui trouble le propos du texte²⁷⁶. » Il en va de même pour le roman de Nodier, où, en plus d'être complémentaires au texte, les vignettes parviennent continuellement à le bonifier. Nous avons déjà mentionné la vignette qui concrétise visuellement l'insulte de Breloque selon laquelle don Pic serait un butor²⁷⁷, celle qui donne une certaine intelligibilité à un chapitre entièrement fait d'onomatopées²⁷⁸, puis celle qui, en illustrant les membres de l'académie de Tombouctou comme de véritables squelettes qui pigent des mots au hasard dans des bocalux²⁷⁹, permet à la tonalité ironique du texte d'être (mieux) saisie par le lecteur. Ces trois exemples confirment que le texte et les vignettes sont complémentaires, mais également que les vignettes réussissent momentanément à surclasser le texte en livrant certaines informations qui leur sont propres. Toutefois, comme D. Barrière, nous croyons que « le décalage entre le discours et l'image²⁸⁰ » est plus intéressant que sa conformité. On en trouve un exemple au chapitre « Numération », où Abopacataxo, au lieu d'être représenté « assis devant un parallélogramme d'ardoise » (*HRB*, 171), est debout, les membres écartés, et regarde le lecteur avec un air dérangé²⁸¹, ce qui incite D. Barrière à avancer que le dessinateur « a modifié le point de vue pour accentuer, en ce cas, le caractère fantastique et bouffon du personnage²⁸² ». Tony Johannot prend une liberté lorsqu'il illustre « des propos négatifs²⁸³ », notamment « le traîneau fumant du Lapon » (*HRB*, 6)²⁸⁴ alors que le narrateur

²⁷⁶ S. HÉRICHÉ et M. PÉREZ-SIMON, *Quand l'image relit le texte. Regards croisés sur les manuscrits médiévaux*, Paris, Presses Sorbonne nouvelle, 2013, p. 11.

²⁷⁷ Voir annexe III.

²⁷⁸ Voir annexe IV.

²⁷⁹ Voir annexe XII.

²⁸⁰ D. BARRIÈRE, *Nodier l'homme du livre*, 1989, *op. cit.*, p. 171.

²⁸¹ Voir annexe XIV.

²⁸² D. BARRIÈRE, *Nodier l'homme du livre*, 1989, *op. cit.*, p. 171.

²⁸³ *Id.*

²⁸⁴ Voir annexe XV.

vient tout juste de disqualifier ce moyen de transport. Ultimement, les vignettes sont conçues de manière à revendiquer la liberté du dessinateur qui a le droit de s'adresser directement au lecteur en contournant l'auteur : « Tony [Johannot] fait en sorte qu'on puisse *lire* aussi ses petits dessins, y trouver des informations qui ne figurent pas dans l'écrit²⁸⁵. »

En fait, quoiqu'on ne le réalise pas nécessairement, notre rapport au texte est toujours visuel. Il n'y a qu'à penser à la figure de style qui « dessine en filigrane l'ossature de la pensée représentative²⁸⁶ », de sorte que les mots auxquels nous avons recours pour traduire notre pensée visent à recréer des images fortes dans la tête de notre interlocuteur. Le manuscrit médiéval tend à se rapprocher de cet état primitif de la littérature, décrit par Nodier, qui prêtait plus d'importance aux sensations. Le texte, lorsqu'il est conjugué à l'image, suppose un meilleur rapport avec son lecteur, dans la mesure où il l'incite à s'investir intellectuellement, mais aussi sensuellement. De cette manière, on pourrait affirmer que l'image remplit une fonction phatique : « Indépendamment du contenu transmis, elle instaure un contact avec son narrataire et témoigne d'un souci de réception. Par sa seule présence, l'image attire l'œil, séduit, retient l'attention²⁸⁷. » Lorsque l'image réapparaît sporadiquement dans le livre, après en avoir été graduellement évacuée, nous analysons son rapport au texte comme s'ils se faisaient concurrence. Il faut dire que le texte règne aujourd'hui sur le livre, et que l'image lui est souvent inféodée. Or, ces questions ne sont plus pertinentes lorsqu'il est question du manuscrit : la distinction entre le texte et l'image était « bien moins nette au Moyen Âge », « comme l'indiquent la présence de lettres ornées et historiées qui sont elles-mêmes images, ainsi que le recours fréquent à l'écriture dans l'image²⁸⁸ ».

La dimension visuelle du manuscrit est l'un des éléments qui contribuent à son ouverture : « l'image est prise dans un réseau intertextuel, ou intericonique, qui fait que toute représentation

²⁸⁵ D. BARRIÈRE, *Nodier l'homme du livre*, 1989, *op. cit.*, p. 172.

²⁸⁶ S. HÉRICHÉ et M. PÉREZ-SIMON, *Quand l'image relit le texte*, *op. cit.*, p. 16-17.

²⁸⁷ *Ibid.*, p. 34.

²⁸⁸ *Ibid.*, p. 28.

figurée véhicule bien plus qu'elle-même et suscite une polyphonie sémantique²⁸⁹. » Mais le manuscrit est également ouvert dans la mesure où la littérature médiévale refuse la clôture de manière générale : les textes médiévaux « se caractérisent par une pluralité de versions, par une instabilité que l'on a appelée mouvance ou variante²⁹⁰. » Cette ouverture inhérente du manuscrit médiéval renaît de plusieurs manières dans l'*Histoire du roi de Bohême*. L'ouverture textuelle et structurelle est explicitée par les commentaires sur le choix des mots et l'ordre des chapitres. Le travestissement des indices paratextuels qui devraient marquer le début et la fin du roman témoigne d'une absence de clôture narrative. Si « [l]e propre de l'écriture fictionnelle au Moyen Âge (et de tout langage sans doute) semble être justement de ne jamais tenir dans les limites matérielles et symboliques imposées par le Livre²⁹¹ », le roman de Nodier s'en rapproche en refusant de se figer. Mais la continuité du roman de Nodier avec le manuscrit est plus perceptible encore dans son recours à des formes visuelles variées qui cohabitent avec le texte. État idéal du livre, le manuscrit sert de modèle à l'*Histoire du roi de Bohême*, ce que la première page trahit : le premier contact avec l'œuvre se fait par le biais de l'inscription du chapitre « Introduction » en caractères gothiques, et de l'enluminure initiale²⁹². Comme s'il précédait l'imprimerie, le livre reproduit la tabularité de la page manuscrite, son investissement visuel, de même que l'absence du nom de l'auteur. Ainsi, la condamnation du livre n'est peut-être pas irréversible, et l'*Histoire du roi de Bohême*, en embrassant ses origines, réussit à retrouver l'ouverture qui caractérisait le manuscrit.

3.3 Dépasser la lettre pour sauver le livre

Redoublant de virulence contre le livre, la lettre et la littérature, Nodier donne souvent l'impression que la création contemporaine est vouée à l'échec. P. Bénichou remarque qu'il est toujours difficile de déterminer si Nodier pense réellement ce qu'il dit, ou s'il adopte des

²⁸⁹ *Ibid.*, p. 30.

²⁹⁰ P. ARON, D. SAINT-JACQUES et A. VIALA (éd.), *Le Dictionnaire du littéraire*, 2002, *op. cit.*, p. 455.

²⁹¹ C.F. CLAMOTE CARRETO, « Topique et utopie du livre au Moyen Âge : le texte (im)possible », dans A. Milon et M. Perelman (éd.), *Le livre et ses espaces*, Nanterre, Presses universitaires de Paris 10, 2007, p. 52.

²⁹² Voir Annexe VII.

positions volontairement polémiques simplement pour provoquer ses lecteurs et susciter la discussion. Il cite à cet effet une lettre de Nodier, où il nie les bénéfices de l'instruction sur l'homme : « J'aime à me donner un thème qui me fouette. Pour soutenir un paradoxe, il faut employer de grands moyens, cela stimule²⁹³ ». Quoiqu'il dise de la littérature, lorsqu'il décide lui-même de s'adonner à la création, il laisse entendre que les écrivains peuvent encore emprunter certaines avenues pour résister à leur propre mort. Bien que la lettre soit imparfaite en soi, lorsqu'il choisit de la doter d'une spatialité, d'une sonorité ou d'une qualité visuelle, lorsqu'il la fait dialoguer avec des vignettes, il réussit partiellement à libérer la langue de ses conventions et le texte de sa linéarité.

3.3.1 Voir le texte

Alors que l'*Histoire du roi de Bohême* présente une surenchère d'extravagances visuelles, langagières et structurelles, le lecteur renonce très tôt à déceler un sens dans le roman, ce dont nous ne pouvons lui tenir rigueur. Toutefois, si Nodier dénonce l'hégémonie du langage rationnel au détriment des sens, il est d'autant plus significatif que la seule véritable histoire qui traverse son roman soit justement consacrée à l'importance des sens. Anne-Marie Christin est l'une des seules critiques à avancer que le *voir* est véritablement l'objet du texte : « Car la vision joue un rôle fondamental dans l'*Histoire du roi de Bohême*, elle n'en détermine pas seulement les formes. L'histoire de Gervais et d'Eulalie repose entièrement sur elle²⁹⁴. » On a parfois dit de cette histoire insérée qu'elle constituait un pastiche de Goethe, sans plus²⁹⁵. Pourtant, la vision (ou son absence) est bel et bien ce qui unit d'abord le couple, ce qui engendre sa séparation, puis ce qui mène au suicide de Gervais.

²⁹³ Dans P. BÉNICHOU, *L'École du désenchantement. Sainte-Beuve, Nodier, Musset, Nerval, Gautier*, Paris, Gallimard, 1992, p. 65.

²⁹⁴ A.-M. CHRISTIN, *L'Image écrite, ou, La déraison graphique*, 1995, *op. cit.*, p. 139.

²⁹⁵ J. RICHER, « L'*Histoire du roi de Bohême* ou les tentations du langage », *Archives des lettres modernes*, vol. 104-106, n° 42, 1962, p. 13. ; R. SWITZER, « Charles Nodier : A Re-Examination », *The French Review*, vol. 28, n° 3, 1955, p. 224. ; M.-J. BOISACQ-GENERET, *Tradition et modernité dans l'Histoire du Roi de Bohême et de ses sept châteaux de Charles Nodier*, 1994, *op. cit.*, p. 131.

La première mention de l'histoire de Gervais et d'Eulalie est assez significative. Don Pic, on l'a vu, refuse le nom de Cæcilia ainsi : « J'ai en horreur ces fictions sans naturel où le nom du principal personnage vous indique d'avance le sujet et le but du récit, sans égard pour l'illusion qui en fait tout le charme. » (*HRB*, 47) On annonce ainsi que le sujet, voire le but, de l'histoire n'est pas l'amour entre les deux personnages, mais la cécité de Cæcilia devenue Eulalie. Gervais, également aveugle, raconte à Théodore comment, après sa rencontre avec Eulalie, ils ont joui ensemble du plaisir que leur procuraient leurs autres sens. Ils découvrent le plaisir de la lecture par le biais du toucher : « Nous lûmes avec les doigts sur des pages imprimées en relief les sublimes pensées des philosophes, et les charmantes inventions des poètes. » (*HRB*, 129) Ils profitent des sons et des odeurs que leur offrent les oiseaux et la nature :

Un jour, nous étions assis sur ce rocher, comme tous les jours... et nous jouissions, dans une extase si douce, de la sérénité de l'air, du parfum de nos violettes, du chant de nos oiseaux, et surtout de celui de notre fauvette des Alpes, car tous les oiseaux des bois nous étaient connus, et ils volaient souvent à notre voix – nous prêtions l'oreille avec tant de charme au bruit de la glace détachée par la chaleur, qui glisse en sifflant le long des aiguilles [...]. (*HRB*, 132-133)

Leur bonheur est troublé par le recouvrement de la vue d'Eulalie. Gervais constate un changement avant même qu'on ne le lui annonce : « Ce qu'il y a de bien étrange, monsieur, c'est que son arrivée, si vivement désirée, me remplit de je ne sais quelle inquiétude que je ne connaissais point encore. Je n'étais plus à mon aise avec Eulalie comme la veille. » (*HRB*, 141) Le fossé creusé entre eux est donc immédiatement perceptible. Graduellement, Gervais comprend qu'Eulalie ne lit plus de la même manière que lui :

[L]a bibliothèque des aveugles est extrêmement bornée, et il faut que les sensations de la vue soient bien plus vives et bien plus rapides que celle du tact, car depuis qu'Eulalie avait appris à lire autrement qu'avec ses doigts, les idées qui se développaient sous ses yeux me parvenaient subites et fécondes, comme celles d'une conversation animée. (*HRB*, 190)

Au bout de quelque temps, je crus remarquer qu'il s'était fait un peu de changement dans le goût de ses lectures. Elle se plaisait davantage à la peinture des scènes du monde; elle insistait sans s'en apercevoir sur la vaine description d'une fête; elle aimait à revenir sur les détails de la toilette d'une femme ou de l'appareil d'un spectacle ! (*HRB*, 192)

Ultimement, on comprend que la relation unissant Gervais et Eulalie était fondée sur l'équivalence de leurs sens. Le fait de retrouver la vue permet à Eulalie d'accéder à un monde de sensations qui l'éloigne malgré elle de Gervais, ce que ce dernier exprime ainsi :

« j'éprouvais qu'elle vivait de plus en plus hors de moi, de nous, de cette intimité de malheur qu'on n'ose pas réclamer, et qui coûte le bonheur quand on la perd. » (*HRB*, 194)

Ainsi, l'histoire des aveugles traduit narrativement l'importance des sens en en faisant le principal thème du récit enchâssé. Mais cette idée est réitérée concrètement à chaque fois que le texte se double d'une représentation visuelle, quelle qu'elle soit. On pourrait donc dire que l'histoire insérée traduit en mots ce que le roman tente de dire en images. Cette nouvelle qui doit encore être lue pour transmettre un sens exprime exactement en quoi consiste le désavantage de la lettre par rapport à l'image : « La logique linguistique apparaît comme un parasite infligeant son système représentatif étranger au monde sensuel. En revanche, la vue reçoit un degré d'immédiateté, une présence presque magique contre la médiateté, la secondarité du langage²⁹⁶. » À ce propos, Philippe Hamon remarque que plusieurs œuvres du XIX^e siècle se sont servies de l'image pour interroger la littérature :

Mais ce qui frappe surtout, à lire ces textes du XIX^e siècle surencombrés d'images et d'objets figuratifs, dérisoires ou sur-signifiants, présentés ou cités, en trois ou en deux dimensions, positifs ou négatifs, c'est la façon dont ces images semblent forcer, ou aider, la littérature à se redéfinir, ou lui suggèrent les moyens de se rénover²⁹⁷.

C'est effectivement l'avenue choisie par Nodier pour renouveler une littérature qu'il considère perdue. Son originalité se fonde sur la dimension visuelle de l'*Histoire du roi de Bohême* qui réussit à prolonger de manière créative ses idées sur le livre, la langue et la littérature.

Pour A.-M. Christin, l'image « se définit comme l'équivalent visuel de la parole²⁹⁸ » dans l'*Histoire du roi de Bohême*. Et si la parole était pour Nodier issue de l'imitation des sons de la nature, la vignette, dans son roman, plutôt que de représenter visuellement la narration, reproduit son registre. Il n'y a qu'à penser à l'*Histoire du chien de Brisquet*, où les vignettes se caractérisent par leur réalisme²⁹⁹, alors que celles qui agrémentent les *Amours de Gervais et*

²⁹⁶ B. OCHSNER, « Médiatisation. Charles Nodier et la question du livre », 2004, *op. cit.*, p. 60.

²⁹⁷ P. HAMON, *Imageries. Littérature et image au XIX^e siècle*, Paris, José Corti, 2001, p. 309.

²⁹⁸ A.-M. CHRISTIN, *L'Image écrite, ou, La déraison graphique*, 1995, *op. cit.*, p. 128.

²⁹⁹ *Ibid.*, p. 129.

d'Eulalie manifestent une intention romantique³⁰⁰. Les vignettes expriment l'indicible, reproduisent visuellement l'esprit dans lequel se trouve le lecteur. Qui plus est, D. Barrière avance que c'est « le décalage entre le discours et l'image qui est le plus riche d'enseignements³⁰¹. » Si, effectivement, l'image domine le texte – car elle est l'équivalent de la parole, car elle est plus immédiatement déchiffrée par les sens –, elle n'a pas à lui obéir, ce pour quoi elle peut contredire le texte ou y ajouter des informations; elle constitue un mode de communication qui montre les défauts de la lettre.

3.3.2 Entendre le texte

Les éléments visuels qui traversent l'*Histoire du roi de Bohême* réussissent parfois à stimuler un autre sens que la vue, soit l'ouïe. Les sons ne sont évidemment pas perçus directement par l'organe auditif, mais ils sont sous-entendus par certains passages du roman. Nous avons déjà décrit le chapitre « Invention », entièrement composé d'onomatopées, comme un chapitre illisible, au même titre que les envolées pédantesques de don Pic. Nous savons maintenant que, pour Nodier, l'onomatopée est à la base de la formation des langues; elle est synonyme d'intelligibilité universelle, puisqu'elle imite les sons de la nature, et ramène donc directement l'homme à ses sens. Alors que Breloque ne comprend rien de l'histoire racontée par Théodore, ce dernier s'explique ainsi :

Pourriez-vous la méconnaître ? n'est-ce pas la langue consacrée, la poésie imitative et descriptive des prix décennaux, la faconde patentée des Muses impériales ? [...] Vous ne remarquez pas, d'ailleurs, que cette page, unique parmi tous les monuments écrits de la parole, cache, sous l'apparence d'un simple jeu d'esprit, l'effort le plus puissant d'une imagination créatrice; le secret du *Novum organum* et de la *Caractéristique* ; l'intelligibilité universelle que les kantistes, les éclectistes et les doctrinaires, si amoureux de la clarté, cherchent encore à tâtons ! » (HRB, 379-380)

On comprend que Nodier tourne en dérision sa propre théorie, car même si l'onomatopée est à la base de la formation du langage, il est devenu impossible de traduire sous cette forme notre langue devenue complexe. C'est pourquoi Théodore entreprend de traduire son histoire

³⁰⁰ *Ibid.*, p. 130.

³⁰¹ D. BARRIÈRE, *Nodier l'homme du livre*, 1989, *op. cit.*, p. 171.

onomatopéique dans la langue conventionnelle, après quoi une note en bas de page indique : « Un juste sentiment de modestie oblige le traducteur à déclarer qu'il n'a pas eu le moindre dessein de lutter avec l'original, qui est tout autrement expressif. » (*HRB*, 383) C'est donc dire que même si le sens de l'histoire, d'un point de vue narratif, est impossible à déceler, son expressivité est quant à elle directement accessible.

Toutefois, d'autres tentatives pour joindre le son à la lettre produisent un résultat encore plus probant. C'est le cas de la typographie, qui permet d'adapter la taille des caractères à l'intensité sonore recherchée. Au chapitre « Conversation », Breloque évoque sa « devise en lettres ultra-capitales : Qu'est-ce que cela me fait ? » (*HRB*, 84), qui est par la suite inscrite en immenses caractères, de sorte que l'on trace une corrélation entre la grosseur de ceux-ci et l'intensité du volume, pour éventuellement *entendre* la devise de Breloque. La taille des caractères traduit également, au-delà d'une simple intensité sonore, l'agressivité avec laquelle Breloque s'adresse aux autres narrateurs. Au chapitre « Insurrection », on comprend que, comme c'est le cas pour les vignettes, il arrive que les caractères typographiques puissent s'affranchir du texte et livrer leur propre signification. À quatre reprises, on inscrit « O Polichinelle » à l'aide de caractères plus gros que le reste du texte : « O Polichinelle !!! m'écriai-je ! [...] O Polichinelle !!! dis-je ! [...] O Polichinelle !!! je le répète ! [...] O Polichinelle !!! enfin ! » (*HRB*, 204-206) Quoique la grosseur des caractères demeure inchangée de la première à la dernière exclamation, l'intensité sonore décrite par le texte décroît : il est d'abord question de crier, puis simplement de dire. La taille des caractères indique que l'intensité sonore est demeurée la même, alors que le sens des mots suggère qu'il y a eu un changement de ton. Enfin, puisque les sens fournissent des données immédiates et que les mots nécessitent une certaine analyse, la typographie prouve sa préséance sur le texte.

Nous avons déjà dit de la liste qu'elle renvoyait le lecteur à sa mobilité par rapport au livre. Lorsque l'on considère uniquement les mots qui la composent, il est possible d'y voir une tentative de libérer le signifiant du signifié, ce qui fait que Richard Switzer les décrit comme une « juxtaposition of exotic and fascinating sounds. If we search for the meaning of the words,

their significance is lost. They exist solely for their sound³⁰². » André Clavel y voit aussi une langue affranchie de sa fonction habituelle, celle de signifier³⁰³. Qu'il s'agisse de décrire des marionnettes (« Si tronquées, / Si pratiquées, / Si critiquées, / Si attaquées, / Si antiquées, / Si gothiquées, / Si mastiquées, / Si impliquées, / Si compliquées, » *HRB*, 212) ou d'intituler des chapitres (« Introduction. / Rétractation. / Convention. / Démonstration. / Objection. / Déclaration. / Continuation. / Protestation. », *HRB*, 388), on joue constamment sur des figures de style qui mettent en évidence la sonorité des mots : allitérations, rimes, homophonies, assonances, etc.

La compréhension intellectuelle du texte exige la lecture à voix haute pour que les images engendrent des corps sonores, sons qui évoquent un espace textuel, qui construisent une architecture. Le rythme et la durée du son imitent le dynamisme de la série d'images, et, contrairement aux mots intelligibles des textes « normaux », ce sont des bruits imitatifs et des successions de sons qui constituent le matériau du texte³⁰⁴.

C'est du moins ce qu'insinue le censeur lorsqu'il dit que le seul mérite du livre est la table des matières. Pour L. M. Porter, il réduit ainsi le livre à sa qualité sonore³⁰⁵. Il en va de même pour le journaliste dont la critique se retrouve au chapitre « Transcription », lorsqu'il qualifie le texte de « bourdonnement de phrases sonores ». (*HRB*, 75) On joue sur cette tension entre poésie et cacophonie dans le chapitre « Aberration » : « Et la marquise de Chiappapomposa aurait sonné toutes les cloches et toutes les clochettes, / Les sings, les tocsins et les sonnettes, / Les grelots et les crotales, / Les sistres et les tabales, / Les triangles et les atabales, / Les tympanes et les tympanons ». (*HRB*, 157) En somme, alors que Nodier prônait la supériorité de la parole sur l'écriture, l'*Histoire du roi de Bohême* rappelle au lecteur que les mots sont d'abord des sons, et que si l'on se limite à la recherche de sens, on se prive de leur musicalité. Pour D. Barrière, le livre est sonore parce qu'il cherche à refléter le monde :

C'est l'un des premiers livres synesthésiques : Nodier cherche à « traduire », ou du moins à équilibrer un univers esthétique par un autre. Le livre ne doit pas être un écran opaque entre nous et le monde extérieur,

³⁰² R. SWITZER, « Charles Nodier : A Re-Examination », *op. cit.*, p. 227.

³⁰³ A. CLAVEL, « Les bandelettes de la momie. L'*Histoire du roi de Bohême et de ses sept châteaux* », *Europe*, vol. 56, n° 614-615, 1980, p. 80.

³⁰⁴ B. OCHSNER, « Médiatisation. Charles Nodier et la question du livre », 2004, *op. cit.*, p. 66.

³⁰⁵ L.M. PORTER, « The Stylistic Debate of Charles Nodier's *Histoire du Roi de Bohême* », 1972, *op. cit.*, p. 26.

mais un point de départ vers la « réalité », vers un au-delà du livre, vers le Grand Livre de la nature. Il doit nous rapprocher de l'indicible³⁰⁶.

3.3.3 Dédoubler le texte : cas hybrides

Il est fascinant de constater que les idées de Nodier sur la langue trouvent encore des échos aujourd'hui. Comme Nodier, A.-M. Christin aborde l'imperfection de l'alphabet, qu'elle considère comme « un système bien appauvri en regard de la flexibilité visuelle/verbale que propose l'idéogramme³⁰⁷ ». Ce n'est pas que l'alphabet est intrinsèquement fautif, mais l'usage que l'on en fait contribue à le rendre inefficace. D'une part, nous le considérons à tort comme un système clos, alors que l'on devrait lui reconnaître un caractère mouvant³⁰⁸; si l'écart se creuse entre l'oral et l'écrit, c'est que notre alphabet évolue si lentement qu'il a depuis longtemps cessé d'être le reflet de la langue orale. D'autre part, nous considérons le support inféodé au signe, alors que c'est uniquement par le biais du support que le signe accède à sa « fonction signifiante³⁰⁹. » En ce sens, la linéarité, devenue convention lorsque la pensée ou la parole sont mises par écrit, contribue à court-circuiter la portée de l'imagination, à assimiler les sensations :

La linéarité de l'écriture, en rassemblant en un sillon unique les éléments jusqu'alors épars du symbolisme primitif, stigmatisait l'inanité foncière de l'espace en même temps qu'elle révélait à quel degré de sublimation elle avait conduit la figure, devenue trace sans corps, frontière plutôt qu'image. Mais elle indiquait aussi, et tout d'abord, que la loi avait été enfin comprise, que l'instinct de l'imaginaire s'était soumis à la pensée rationnelle³¹⁰.

Alors que, pour A.-M. Christin, l'écriture favorise d'abord certaines formes d'activités linguistiques qui se manifestent dans l'espace, comme la liste, la formule ou le tableau³¹¹, l'imprimerie est allée jusqu'à nier à la lettre cette spatialité, pour la contraindre à une linéarité devenue convention. Autrement dit, comme Nodier, A.-M. Christin considère que l'alphabet a

³⁰⁶ D. BARRIÈRE, *Nodier l'homme du livre*, 1989, *op. cit.*, p. 185.

³⁰⁷ A.-M. CHRISTIN, *L'Image écrite, ou, La déraison graphique*, 1995, *op. cit.*, p. 6.

³⁰⁸ *Ibid.*, p. 38.

³⁰⁹ *Ibid.*, p. 104.

³¹⁰ *Ibid.*, p. 15.

³¹¹ *Ibid.*, p. 28.

freiné la puissance de la pensée, et que l'imprimerie a enfoncé le clou dans le cercueil de la langue en niant au signe la moindre liberté picturale ou spatiale. C'est de ce point de vue que l'on explique l'importance de Mallarmé, car il « a réinventé au bénéfice de la création littéraire la stratégie de la divination : interroger une surface, un écran, et les signes qui s'en déduisent³¹². »

Cependant, bien avant que Mallarmé ne s'en mêle, on trouve déjà dans l'*Histoire du roi de Bohême* cette tentative de contourner les limites du signe, voire celles du livre, en faisant de la page un espace de liberté où la linéarité a cessé de dominer la lettre. D'abord, on observe dans le roman des calligrammes avant l'heure, soit des cas de mimologisme :

Si la racine des mots coïncide avec le bruit des choses qu'ils signifient, si la physionomie sonore de la plupart d'entre eux mime leur contenu et si la lettre *représente*, il est possible d'obtenir un supplément de figuration à l'aide d'une typographie appropriée et / ou d'une certaine disposition de la typographie conventionnelle³¹³.

L'exemple le plus probant est sans doute celui qui se trouve au chapitre « Annotation », où Théodore parle « en descendant les sept rampes de l'escalier » (*HRB*, 107) alors que les sept mots prennent sur la page la forme de sept marches. Le même phénomène se produit au chapitre « Protestation », où il est question « d'assujettir les lignes à des règles de disposition si bizarres, ou pour mieux dire si follement hétérocl-ites !!! » (*HRB*, 41), et où les mots sont effectivement disposés de manière *hétéroclite* sur la page, où ils forment une diagonale, alors que la séparation arbitraire du mot « hétérocl-ites » obéit à la disposition plutôt qu'à la séparation des voyelles. Enfin, au chapitre « Dissertation », il est question d'un théâtre « ridiculement étroit » qui se matérialise sous nos yeux lorsque l'on décrit des marionnettes :

Si tronquées,
Si pratiquées,
Si critiquées,
Si attaquées,
Si antiquées,
Si gothiquées,

³¹² *Ibid.*, p. 119.

³¹³ D. SANGSUE, *Le Récit excentrique*, 1987, *op. cit.*, p. 262.

Si mastiquées (HRB, 212).

Cet exemple, déjà convoqué pour illustrer l'affranchissement du signifiant par rapport au signifié, constitue également un cas de mimétisme, car les adjectifs forment une colonne étroite au centre de la page, reproduisant ainsi le théâtre en son étroitesse.

Outre l'utilisation de l'espace, la typographie est également variable, de sorte qu'elle contribue à l'expressivité du texte. Nous avons déjà analysé certains cas où la typographie, surtout la taille des caractères, permettait au texte d'illustrer puis de transmettre une sonorité implicite au lecteur. Pour A.-M. Christin, la typographie se double d'une fonction rhétorique :

L'appréciation la plus immédiate de l'effet typographique, une fois son évidence admise, consiste à dire qu'il est de nature rhétorique. On comprend pourquoi. Le rôle le plus spectaculaire de la lettre est celui où elle « figure » l'objet qu'elle sert à désigner, comme par un trope que ferait ressembler le mot à ce qu'il dit³¹⁴.

Même si la typographie tend le plus souvent à se faire oublier au profit du texte, on ne peut nier qu'elle est visuellement chargée, qu'elle se livre aux yeux avant de révéler un sens : « Figure qui ne figure rien, mais par laquelle la parole échappe aux lois de la langue pour rendre hommage à la mémoire des formes³¹⁵. » Dans l'*Histoire du roi de Bohême*, la connotation du caractère gothique est celle du plagiat : « Vous chercheriez inutilement pendant cent ans un titre qui révélat plus naïvement le plagiat que ces lignes ingénues : *Histoire du roi de Bohême et de ses sept châteaux*. » (HRB, 29-30) La deuxième page de titre, dont le sous-titre est « Pastiche », présentera l'intitulé dans ce même caractère. Au chapitre « Protestation », le mot « nouveau » est fait de lettres fantaisistes en relief qui, encore une fois, reproduisent visuellement son contenu sémantique. C'est également le cas pour certains usages de la grande capitale. Lorsque Breloque réagit à l'histoire des *Amours de Gervais et d'Eulalie* par : « QUELLE PITIÉ! » (HRB, 358), la typographie permet de transmettre un message connoté au lecteur. Anne-Marie Christin, dans le but de rapprocher la typographie de la rhétorique, rattache certains types de

³¹⁴ A.-M. CHRISTIN, « Rhétorique et typographie. La lettre et le sens », *Revue d'esthétique*, n° 1-2, 1979, p. 298.

³¹⁵ *Ibid.*, p. 300.

caractères à des figures de style. Pour la capitale, elle évoque l'hyperbole³¹⁶ qui, dans le cas présent, fait comprendre au lecteur que l'exagération cache une tonalité ironique.

Après la disposition du texte et les choix typographiques, nous nous pencherons finalement sur la ponctuation. Cette dernière est intrinsèquement liée à l'expressivité : le point d'exclamation traduit la surprise, les points de suspension l'hésitation, etc. Qui plus est, comme la typographie, la ponctuation peut devenir encore plus signifiante lorsqu'elle est utilisée en dehors des usages convenus. Déjà dans *Moi-même*, Nodier se servait de la ponctuation pour interroger la lettre. Dans son fameux chapitre fait uniquement de signes de ponctuation, qui traduisent un acte sexuel, Nodier joue de connivence avec le lecteur, et lui livre une histoire extrêmement compréhensible, quoiqu'elle ne comporte aucun mot : « Il s'agit bien de remettre en cause la lettre en s'en prenant à elle, à la lettre, en disloquant ou effaçant les unités de sens – mots, phrases, périodes, vers, paragraphes, chapitres, livres – de sorte que toute œuvre s'ouvre à l'interrogation³¹⁷. » Pour ce qui est de l'*Histoire du roi de Bohême*, où la ponctuation est également très présente, nous avons déjà abordé le cas de la parenthèse, remplissant souvent un rôle métatextuel, dans la mesure où les narrateurs l'utilisent pour commenter le texte à même le texte.

C'est aux points de suspension que nous nous intéresserons en dernière analyse. Jacques Dürrenmatt remarque que, dans *Moi-même*, ils remplissaient principalement une fonction phatique : « ils accompagnent presque toutes les répliques des dialogues, les relient les unes aux autres, indiquent l'attente de la réplique complémentaire ou de possibles chevauchements³¹⁸. » Dans l'*Histoire du roi de Bohême*, à plusieurs reprises, ils « aident à déceler l'ironie ou à en percevoir le fonctionnement figuré³¹⁹ », à commencer par le chapitre « Dentition », où la conférence d'un jeune professeur sur les « animaux à mâchoires

³¹⁶ *Ibid.*, p. 306.

³¹⁷ J. DÜRRENMATT, *Bien coupé, mal cousu. De la ponctuation et de la division du texte romantique*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, 1998, p. 73.

³¹⁸ *Ibid.*, p. 38.

³¹⁹ *Ibid.*, p. 42.

improprement appelées monstrueuses » (*HRB*, 273) est reproduite par Breloque par le biais de points de suspension encadrés de guillemets qui s'étendent sur six lignes. (*HRB*, 272) Dans ce cas, les points de suspension traduisent l'ennui que ressent Breloque lors de la présentation. Pas moins de vingt points ouvrent le chapitre « Observation » et permettent au narrateur d'apporter des précisions par rapport au chapitre précédent : « Sur quoi je dois faire observer une fois pour toutes [...] ». (*HRB*, 109) Les points de suspension permettent au narrateur de faire la transition entre un chapitre et un autre, au fur et à mesure que lui viennent certaines idées. J. Dürrenmatt remarque que certains écrivains romantiques se sont servi « de points qui autorisent de fait une grande liberté dans la construction syntaxique pour approcher de ce tâtonnement qui constitue l'essence de l'oralité et en faire ainsi un des modes d'accès au *vrai* tant rêvé³²⁰. » Alors que Nodier valorise l'oralité perdue au détriment de l'écriture, la ponctuation lui permet d'écrire au gré de ses impulsions. Finalement, au chapitre « Apparition », les points de suspension servent à marquer le passage entre l'état de veille et le sommeil : « Qu'est-ce qu'un institut ?..... Cela existe-t-il ?..... Quelqu'un en a-t-il parlé ?..... [...] Là finit à peu près la première opération de l'esprit dans l'homme qui s'endort, vous voyez qu'elle est encore assez conforme à l'ordre de la dialectique » (*HRB*, 226-227). On décèle encore l'ironie de cette déclaration, car l'usage des points de suspension est justement ce qui permet aux narrateurs de se soustraire aux lois de la dialectique, notamment en remplaçant les transitions, de sorte qu'ils ne sont pas contraints de livrer un discours dont les différentes parties s'enchaînent de manière logique.

Dans son *Essai sur l'origine des langues*, Rousseau affirmait que « ce sont les sons, les accens, les inflexions de toute espèce qui font la plus grande énergie du langage³²¹ ». Malgré sa hargne envers l'alphabet et l'écriture, Nodier a trouvé un moyen de rendre cette dernière la plus expressive possible. Non seulement son roman fait-il directement appel aux sens de son lecteur, mais à l'aide de la mise en page, de la typographie et de la ponctuation, il révèle l'incapacité de

³²⁰ *Ibid.*, p. 46.

³²¹ J.-J. ROUSSEAU, *Essai sur l'origine des langues*, *op. cit.*, p. 79.

la lettre à transmettre certains messages, ou du moins, son inefficacité vis-à-vis de certains signes ou éléments visuels qui transmettent instantanément ce que la lettre n'aurait réussi à véhiculer qu'à coups de descriptions étendues. De cette manière, en la conjuguant à certaines excentricités visuelles, Nodier réussit à accéder à un au-delà de la lettre, à contourner ses faiblesses et à produire un roman dont la lisibilité est assurée par les sens plutôt que par la narration.

CONCLUSION

Dans *L'Amateur de livres*, Nodier distingue le bibliophile du bibliomane et du bibliophobe. L'ensemble de sa carrière et de son œuvre, autant fictionnelle que théorique, révèle qu'il a lui-même été les trois à la fois. Son amour du livre, parfois passionnel, parfois obsessionnel, est indéniable si l'on considère l'ensemble de son parcours et le regard que ses contemporains posent sur lui. Sa haine du livre, quant à elle, évolue graduellement, au fur et à mesure de deux phénomènes : d'une part, l'industrialisation du livre lui-même, qui le dégrade matériellement ; d'autre part, la prolifération des livres, devenue telle qu'il est de plus en plus ardu d'y faire le tri et que l'amas de mauvais livres ou de livres inutiles l'emporte quantitativement sur les bons livres. Ce que nous avons par contre découvert, au fil de notre analyse, est que cette haine de Nodier se développe conjointement avec ses recherches linguistiques, de sorte qu'il dénonce parfois le livre par simple glissement métonymique, alors que sa véritable hantise est l'alphabet, la langue écrite, qui colonise le livre. Nous avons déjà dit ce que Nodier reprochait au signe : bien qu'il représente l'apogée de la pensée humaine, il marque selon lui le début de sa déchéance, car aucune idée nouvelle ne peut survenir après son invention ; il constitue une piètre traduction de la pensée ; alors que les langues se sont formées par imitation de sons de la nature, les signes ont ravi à la langue son universalité initiale en se complexifiant toujours davantage, de sorte que l'expressivité a depuis longtemps abandonné la langue écrite.

A.-M. Christin exprime sensiblement les mêmes réserves que Nodier vis-à-vis de l'alphabet et de la langue écrite. Comme Nodier, elle défend une thèse selon laquelle l'écriture est née de l'image, puis reproche à l'alphabet sa rigidité. Quoiqu'elle reconnaisse que la linéarité domine aujourd'hui le livre, elle rappelle l'importance des éléments visuels de la page, largement négligés :

Ce que le lecteur questionne, ce ne sont pas en effet seulement les mots privilégiés, mais l'emplacement, l'ampleur ou l'étroitesse des vides, le dynamisme ou la chute des vecteurs de phrase, semblable à l'auditeur complétant les propos qu'il écoute par des indices sonores – hésitations de la voix, pauses, redites –, mais

aussi par d'autres, purement visuels – altérations du visage, du regard, des gestes – qu'il relève dans l'attitude de celui qui s'adresse à lui et qui participent, que le locuteur l'ait voulu ou non, de son discours³²².

Alors qu'il manque à la langue écrite l'expressivité propre à la langue orale, les livres, eux, sont conçus dans un déni total des libertés potentielles offertes par la page. La spatialité de la page est rarement exploitée, de sorte que le texte imprimé se présente par blocs massifs, tendance qui ne fera que s'aggraver avec l'industrialisation, alors que le texte se densifie par souci de rentabilité. En fait, cette transition charnière que représente l'industrialisation du livre – ou la mort du livre, selon Nodier – marque pour ce dernier l'occasion de le repenser. L'*Histoire du roi de Bohême* arrive à réhabiliter les sens du lecteur. Un inventaire s'impose pour donner une idée de l'importance que prennent les éléments visuels dans le roman : les vignettes dédoublent, bonifient ou contredisent le texte; le texte lui-même se présente dans des formes variables, car on en varie constamment la grosseur et les types de caractères; des calligrammes performant le contenu du texte; la mise en page tantôt encadre une vignette, tantôt s'adapte à un genre (elle reproduit la mise en page du texte de théâtre, du poème ou de l'article journalistique); des listes et des calculs mathématiques exploitent la verticalité de la page; les chapitres « Exhibition » et « Distraction » revendiquent le droit du texte d'être imprimé sur le côté, ou carrément à l'envers; le chapitre « Dissertation » reproduit le plan d'un théâtre à même une parenthèse; des lignes de force à même la mise en page et les vignettes reproduisent visuellement le trajet de la lecture; une enluminure entame le roman; l'excès de signes de ponctuation (tirets, points de suspension, parenthèses, points d'exclamation), utilisés en dehors des conventions usuelles, reproduit en quelque sorte l'expressivité de la parole. Qui plus est, les procédés métatextuels, les digressions et les transgressions, qui font en sorte que le texte lui-même est si saccadé qu'il est par moments irrecevable, encouragent le lecteur à voir et à entendre plutôt qu'à lire. C'est de cette manière que nous avons conclu, dans la première section de notre étude, que l'ouvrage de Nodier était une œuvre *livresque*; il ne se limite pas à sa chaîne textuelle, comme c'est le cas de la majorité des romans.

³²² *Ibid.*, p. 117.

Nous avons déjà mentionné cette citation de Nodier qui ouvre les *Notions élémentaires de linguistique* : « En toutes choses, désormais, rien ne peut être nouveau que par la forme. De toutes les formes possibles, chez un peuple qui s'use, la plus simple est nécessairement la plus nouvelle. Presque tout ce que j'ai à dire a été dit ailleurs, a été dit autrement, a été dit mieux³²³. » En quelques mots, Nodier résume plusieurs enjeux concernant l'*Histoire du roi de Bohême*. D'emblée, l'idée selon laquelle tout a déjà été dit est exprimée dans des termes similaires par Théodore : « Vous voudriez, je le répète, que j'inventasse la forme et le fond d'un livre ? le ciel me soit en aide ! » (HRB, 27) Dans ses *Questions de littérature légale* (1812), Nodier avait aussi ébauché une typologie des relations que les textes peuvent entretenir avec les textes et les auteurs antérieurs. Si le terme de « plagiat » ne semble pas tout à fait approprié lorsque Nodier aborde l'allusion, la citation ou le pastiche, c'est qu'il anticipe sur des théories qui n'ont pas encore vu le jour. Lorsqu'il fait une généalogie de plagiaires qui remonte à la tradition orale, il laisse entendre qu'il est impossible d'être entièrement nouveau, et qu'un auteur ne peut jamais faire abstraction de ceux qui l'ont précédé. Nous ne sommes pas éloignés ici des textes fondateurs de ce qu'on a tantôt appelé dialogisme, tantôt intertextualité : « tout texte se construit comme mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte³²⁴. » Dans l'*Histoire du roi de Bohême*, les narrateurs ne cherchent pas à simuler la nouveauté ; ils en viennent plutôt à revendiquer leur appartenance à d'autres textes. Certaines influences majeures (Rabelais, Sterne, Swift et Cervantès) traversent le roman, alors qu'une profusion de références ponctuelles rappellent constamment au lecteur l'incidence des livres lus en amont. C'est en ce sens que nous avons avancé que l'*Histoire du roi de Bohême* fonctionne comme une bibliothèque livresque. Il ne s'agit pas, comme Nodier l'a fait dans plusieurs autres récits, de faire la description d'une bibliothèque imaginaire à même le roman, mais plutôt de rappeler la bibliothèque métaphorique contenue dans chaque livre. Qui plus est, la bibliothèque devient

³²³ C. NODIER, *Notions élémentaires de linguistique, ou, Histoire abrégée de la parole et de l'écriture*, 2005, *op. cit.*, p. 5.

³²⁴ J. KRISTEVA, *Sēmeiōtikē. Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, 1978, p. 84-85.

graduellement une clé pour appréhender la forme de l'*Histoire du roi de Bohême*. L'auteur nie au roman sa cohérence interne : il n'a pas d'ordre défini (car il autorise à la fois la lecture rétrograde et le saut de page); il ne contient pas une seule histoire, un seul genre, un seul narrateur, une seule époque, un seul sujet, un seul médium. Qui plus est, son appareil paratextuel transgressif empêche le lecteur d'être tout à fait certain de ses limites. Ultimement, le lecteur se réapproprie le roman et trace sa propre trajectoire à même le livre, de la même manière qu'un lecteur bâtit sa culture livresque par une succession de choix à même une bibliothèque gigantesque qui ne lui livre ni ordre ni mode d'emploi absolus.

Nodier affirmait donc que la nouveauté devait dorénavant passer par la forme : l'*Histoire du roi de Bohême* concrétise cette idée. L'originalité de sa forme réside d'abord dans sa structure, qui rend le lecteur maître du roman, mais également dans l'expressivité du signe, alors que Nodier parvient à réhabiliter les sens du lecteur. Dans ce livre, le texte cesse d'être le seul et unique détenteur du sens. En fait, le texte est à plusieurs égards concurrencé par les nombreux éléments visuels qui colonisent le livre. Les vignettes dédoublent parfois le texte, le contredisent à l'occasion, et contiennent le plus souvent des informations supplémentaires. Plusieurs exemples où la mise en page performe le contenu du texte (les calligrammes, le chapitre « Distraction » imprimé à l'envers) prouvent que le visuel est synonyme d'une intelligibilité que le texte lui-même peine à atteindre. Au chapitre « Invention », même les onomatopées chères à Nodier sont rendues inutiles par la vignette parfaitement compréhensible qui clôt le chapitre. Ce n'est pas un hasard si le seul véritable récit achevé contenu dans l'*Histoire du roi de Bohême*, celui des *Amours de Gervais et d'Eulalie*, se fonde sur le thème de la vision, et agit comme une synecdoque de l'ensemble du roman. Effectivement, dans l'ensemble, le texte de l'*Histoire du roi de Bohême* se met au service de ses éléments visuels. Il arrive à plusieurs reprises que le texte soit disloqué pour des raisons strictement esthétiques : aux chapitres « Convention³²⁵ » et « Protestation³²⁶ », la séparation des mots se fait en dépit de

³²⁵ Voir Annexe V.

³²⁶ Voir Annexe VI.

la séparation des syllabes, afin d'encadrer une vignette, puis de poursuivre une diagonale amorcée par la vignette de la page qui précède. Nodier accorde à la page toutes les libertés envisageables, de sorte que son roman devient à certains égards une succession de tableaux plutôt qu'un texte suivi. À même le texte, les signes se débattent pour sortir de leurs usages convenus et ainsi gagner en expressivité : la typographie réussit à mimer une époque (les caractères gothiques ramènent le livre vers le Moyen Âge, alors que les Didot le campent dans l'époque contemporaine) ou à reproduire un son (la taille des caractères et la présence du gras traduisent une hausse du volume sonore), tandis que la ponctuation libère momentanément l'auteur des lois de la dialectique (certaines aposiopèses remplacent les transitions et permettent le passage plus fluide d'une idée à une autre).

L'*Histoire du roi de Bohême* est une réussite formelle, compte tenu de sa conformité aux idées de Nodier sur le livre. Non seulement est-il unique et inaltérable en raison de l'investissement de presque toutes les pages, mais il contourne également les défauts que Nodier reproche à la lettre en lui donnant une portée visuelle et sonore, puis en la laissant occuper la page en faisant fi de la linéarité. Toutefois, on se rappellera l'échec commercial qui s'ensuit, de sorte que le projet livresque de Nodier n'est pas viable, d'autant plus que l'industrialisation du livre place la rentabilité au centre des préoccupations des éditeurs. En conséquence, bien que les différents procédés iconoclastes et les caricatures grotesques fassent bifurquer l'*Histoire du roi de Bohême* du côté du comique, il s'en dégage tout de même une certaine morosité. C'était d'ailleurs le constat de Balzac : « Nodier arrive, jette un regard sur notre ville, sur nos lois, sur nos sciences, et, par l'organe de *don Pic de Fanferluchio* et de *Breloque*, il nous dit, en poussant un rire strident : – Science ? ... Niaiserie ! À quoi bon ? qu'est-ce que cela me fait ?³²⁷ » En ce sens, le roman appartient à l'école du désenchantement³²⁸. Il fait œuvre de destruction et de dérision, car il se sait prisonnier d'un

³²⁷ Cité par P.-G. CASTEX, « Balzac et Charles Nodier », *L'année balzacienne*, 1962, p. 200-201.

³²⁸ *Ibid.*, p. 200.

monde vieillissant qui se dirige vers la barbarie. Nodier est à certains égards un réactionnaire, pour qui toute forme de progrès est signe de déchéance :

Depuis sa jeunesse, il avait moins varié qu'il ne semble : la nostalgie des temps primitifs, le vœu d'une littérature émancipée des habitudes classiques, l'idée d'une sensibilité portée aux extrêmes, entre la vie farouche et le pâle regret, enfin le désenchantement du monde et la dénonciation du siècle civilisé comme une décadence ont été, de 1800 à 1830, le fond de sa façon de penser et de sentir³²⁹.

Mais Paul Bénichou doute de la véracité de cette dénonciation du progrès par Nodier, lui qui « peste contre tout et ne s'en prend à personne³³⁰. » À cet égard, l'usage du très nouveau procédé de la lithographie³³¹ dont il dit que son progrès est rapide « comme l'élan de toutes les inspirations heureuses, comme le développement de toutes les découvertes véritablement belles³³² », témoigne de sa tendance à adopter des positions souvent contradictoires et irréconciliables. Cette tendance est manifeste si l'on considère l'évolution de ses opinions politiques : « on l'a vu jacobin à quatorze ans, en 1794, et suspect à Thermidor ; cinq ans plus tard, antijacobin à l'extrême et brumairien avec scandale, au point de choquer ses compatriotes bisontins³³³. » Mais n'avait-il pas déjà écrit dans le dernier chapitre de *Moi-même* : « Rappelez-vous s'il vous plaît que je suis un assemblage de contradictions, que mon caractère est composé des éléments les plus hétérogènes, et que je ne me ressemble pas pendant dix minutes consécutives » (*MM*, 96) ?

Nous avons voulu démontrer ici, plus largement, quel est le rôle que joue la bibliophilie dans l'œuvre de Nodier, plus spécifiquement comment sa bibliophilie permet d'appréhender l'*Histoire du roi de Bohême et de ses sept châteaux*, œuvre unique, souvent jugée « illisible ». Nous avons constaté que, même si Nodier lui a littéralement consacré sa carrière, son amour du

³²⁹ P. BÉNICHOU, *L'École du désenchantement. Sainte-Beuve, Nodier, Musset, Nerval, Gautier*, 1992, *op. cit.*, p. 39.

³³⁰ *Ibid.*, p. 63.

³³¹ En 1796 paraît le *Traité de lithographie* d'Alois Senefelder. L'invention sera introduite en France en 1802. (F. BARBIER, *Histoire du livre*, 2^e éd, Paris, Colin, 2006, p. 265.)

³³² C. NODIER, *Critiques de l'imprimerie par le docteur Néophobus*, D. Barrière (éd.), Éditions des Cendres, Paris, 1989, p. 27.

³³³ P. BÉNICHOU, *L'École du désenchantement. Sainte-Beuve, Nodier, Musset, Nerval, Gautier*, 1992, *op. cit.*, p. 41.

livre pouvait tendre vers l'obsession malsaine et ruineuse, mais aussi vers le rejet et la haine, adoptant des positions irréconciliables. C'est à notre avis là où l'*Histoire du roi de Bohême* devient pour Nodier un espace de liberté, où peuvent cohabiter les différents pans de sa pensée sur le livre et sur la langue, incarnés par des personnages-narrateurs différents : un Théodore bibliophile, romantique et amoureux du livre; un Breloque bibliophobe, cynique et railleur; un don Pic bibliomane, pédant et boulimique du livre. Il lui est également possible d'y confectionner, d'y publier, puis d'y brûler des livres, voire des bibliothèques entières. L'*Histoire du roi de Bohême* est ainsi le lieu trouvé par Nodier pour embrasser ses contradictions en reléguant à la reliure, puis au lecteur, la lourde tâche d'assurer l'unité du livre.

BIBLIOGRAPHIE

1. Œuvres à l'étude

1.1 Corpus primaire

NODIER Charles, *Histoire du roi de Bohême et de ses sept châteaux*, Paris, Paul Dupont, 1950 [1830].

NODIER Charles, *Moi-même*, D. Sangsue (éd.), Paris, José Corti, « Collection Romantique », 1985 [1800].

1.2 Corpus secondaire

NODIER Charles, « L'Amateur de livres », dans *L'Amateur de livres ; précédé du Bibliomane ; de Bibliographie des fous ; et De la monomanie réflexive*, J.-L. Steinmetz (éd.), Bordeaux, Le Castor astral, coll. « Les inattendus », n° 24, 1993 [1840], p. 91-110.

NODIER Charles, « L'Amour et le Grimoire », dans J.-D. Berchmans (éd.), *Contes et nouvelles (1830-1844)*, Clermont-Ferrand, Paleo, 2008 [1832], p. 109-147.

NODIER Charles, *La Fée aux miettes ; précédé de Smarra et de Trilby*, P. Berthier (éd.), Paris, Gallimard, coll. « Collection Folio », n° 1420, 1982 [1832].

NODIER Charles, « Le Bibliomane », dans *L'Amateur de livres ; précédé du Bibliomane ; de Bibliographie des fous ; et De la monomanie réflexive*, J.-L. Steinmetz (éd.), Bordeaux, Le Castor astral, coll. « Les inattendus », n° 24, 1993 [1831], p. 27-46.

NODIER Charles, « Les Proscrits », dans J.-D. Berchmans (éd.), *Romans*, Clermont-Ferrand, Paleo, 2007 [1802], p. 19-81.

NODIER Charles, « Séraphine », dans *Œuvres complètes de Charles Nodier. Tome X. Souvenirs de jeunesse*, Genève, Slatkine Reprints, 1968 [1834], 12 vol., p. 21-80 [1^{ère} éd. : Paris, Renduel, 12 vol., in-8°, 1832-1837].

NODIER Charles, « Trésor des Fèves et Fleur des Pois », dans *Œuvres complètes de Charles Nodier. Tome XI. Contes*, Genève, Slatkine Reprints, 1968 [1833], 12 vol., p. 287-332 [1^{ère} éd. : Paris, Renduel, 12 vol., in-8°, 1832-1837].

1.3 Ouvrages théoriques et critiques de Charles Nodier

NODIER Charles, *Dictionnaire raisonné des onomatopées françaises*, J.-F. Jeandillou (éd.), Genève, Droz, coll. « Langue et cultures », n° 40, 2008 [1828].

- NODIER Charles, *Dictionnaire raisonné des onomatopées françaises*, H. Meschonnic (éd.), Mauzevin, Trans-Europ-Repress, 1984 [1828].
- NODIER Charles, *Notions élémentaires de linguistique, ou, Histoire abrégée de la parole et de l'écriture: pour servir d'introduction à l'alphabet, à la grammaire et au dictionnaire*, J.-F. Jeandillou (éd.), Genève, Droz, coll. « Langue et cultures », n° 36, 2005 [1834].
- NODIER Charles, *Questions de littérature légale: du plagiat, de la supposition d'auteurs, des supercheries qui ont rapport aux livres*, J.-F. Jeandillou (éd.), Genève, Droz, coll. « Histoire des idées et critique littéraire », v. 404, 2003 [1828].
- NODIER Charles, *Correspondance de jeunesse. Tome I. 1793-1809*, J.-R. Dahan (éd.), Genève, Droz, coll. « Histoire des idées et critique littéraire », vol. 337, 1995, vol. 1/2.
- NODIER Charles, *Critiques de l'imprimerie par le docteur Néophobus*, D. Barrière (éd.), Éditions des Cendres, Paris, 1989.
- NODIER Charles, *Œuvres de Charles Nodier. Tome V. Réveries*, Genève, Slatkine Reprints, 1968 [1832], 12 vol. [1^{ère} éd. : Paris, Renduel, 12 vol., in-8°, 1832-1837].
- NODIER Charles, *Description raisonnée d'une jolie collection de livres. Nouveaux mélanges tirés d'une petite bibliothèque*, F. Wey (éd.), Paris, J. Techener, « Collections spéciales », 1844.

2. Études critiques

2.1 Études sur l'*Histoire du roi de Bohême et de ses sept châteaux*

- BARRIÈRE Didier, *Nodier l'homme du livre. Le rôle de la bibliophilie dans la littérature*, Bassac, [France] : [Lucé], Plein Chant, coll. « L'Atelier du XIX^e siècle », 1989.
- BOISACQ-GENERET Marie-Jeanne, *Tradition et modernité dans l'Histoire du Roi de Bohême et de ses sept châteaux de Charles Nodier*, Paris, Champion, coll. « Bibliothèque de littérature moderne », n° 27, 1994.
- BOISACQ-GENERET Marie-Jeanne, « Critique contre censure dans l'*Histoire du Roi de Bohême* de Charles Nodier », *French Studies in Southern Africa*, vol. 21, 1992, p. 8-19.
- CLAVEL André, « Les bandelettes de la momie. L'*Histoire du roi de Bohême et de ses sept châteaux* », *Europe*, vol. 56, n° 614-615, 1980, p. 78-88.
- DIMOPOULOU Barbara, « L'*Histoire du roi de Bohême et de ses sept châteaux* de Charles Nodier: une "moquerie" romantique », dans M. Arrous (éd.), *Stendhal, les romantiques et le tournant de 1830: actes du colloque international de Paris, 10-11 mars 2006*, Paris, Eurédit, 2008, p. 123-144.

- GRIVEL Charles, « Nodier : Le Tour de Babel », *Romantisme. Revue du dix-neuvième siècle*, n° 136, 2007, p. 15-25.
- JEANDILLOU Jean-François, « Listomania nodieriana », dans S. Milcent-Lawson, M. Lecolle et R. Michel (éd.), *Liste et effet liste en littérature*, Paris, Classiques Garnier, 2013, p. 247-260.
- JEUNE Simon, « Plus jeune qu'à sa naissance, le *Roi de Bohême* a cent cinquante ans », *Revue française d'histoire du livre*, n° 28, 1980, p. 499-513.
- NESCI Catherine, « "Lettre mimologique"/"lettre parasite": imitation et fiction chez Nodier », dans W. Paulson (éd.), *Les Genres de l'Hénaurme siècle*, Ann Arbor, University of Michigan, Department of Romance Languages, coll. « Michigan Romance Studies », n° 9, 1989, p. 97-117.
- OCHSNER Beate, « Médiatisation. Charles Nodier et la question du livre », *Romanitische Zeitschrift für Literaturgeschichte / Cahiers d'Histoire des littératures romanes*, vol. 28, n° 1, 2004, p. 51-73.
- PORTER Laurence M., « The Stylistic Debate of Charle Nodier's *Histoire du Roi de Boheme* », *Nineteenth Century French Studies*, vol. 1, n° 1, 1972, p. 21-32.
- RICHER Jean, « *L'Histoire du roi de Bohême* ou les tentations du langage », *Archives des lettres modernes*, vol. 104-106, n° 42, 1962, p. 8-17.
- SANGSUE Daniel, *Le Récit excentrique : Gautier, de Maistre, Nerval, Nodier*, Paris, José Corti, 1987.
- SWITZER Richard, « Charles Nodier : A Re-Examination », *The French Review*, vol. 28, n° 3, 1955, p. 224-232.

2.2 Études sur la bibliophilie de Charles Nodier

- COUPA Roger, « Nodier et la bibliophilie », dans G. Zaragoza (éd.), *Nodier*, Dijon, Éditions universitaires de Dijon, 1998, p. 51-64.
- DAHAN Jacques-Rémi, « Nodier et son double, ou le cas Nicolas Delangle », dans *Visages de Charles Nodier*, Paris, PUPS, 2008, p. 25-50.
- DAHAN, Jacques-Rémi, « Nodier et la mort du livre », dans *Charles Nodier: colloque du deuxième centenaire, Besançon, mai 1980*, Paris, Belles-Lettres, 1981, p. 211-222.
- KIES Albert, « La bibliothèque de Charles Nodier », dans *Charles Nodier: colloque du deuxième centenaire, Besançon, mai 1980*, Paris, Belles-Lettres, 1981, p. 223-228.

RICHARD Oliver A., « Nodier as Bibliographer and Bibliophile », *The Library Quarterly*, vol. 26, n° 1, 1956, p. 23-30.

STEINMETZ Jean-Luc, « Au bonheur des livres », dans C. Nodier, *L'Amateur de livres ; précédé du Bibliomane ; de Bibliographie des fous ; et De la monomanie réflexive*, Bordeaux, Le Castor astral, 1993, p. 7-23.

VIARDOT Jean, « Les nouvelles bibliophilies », dans R. Chartier et H.-J. Martin (éd.), *Histoire de l'édition française. Tome III. Le temps des éditeurs. Du Romantisme à la Belle Époque*, Paris, Promodis, 1987, p. 343-363.

2.3 Autres études sur Charles Nodier et son œuvre

BÉNICHOU Paul, *L'École du désenchantement. Sainte-Beuve, Nodier, Musset, Nerval, Gautier*, Paris, Gallimard, coll. « NRF », 1992.

BOISACQ-GENERET Marie-Jeanne, « Les recherches linguistiques de Charles Nodier », dans A. Englebert (éd.), *Actes du XXII^e Congrès International de Linguistique et de Philologie Romanes: Bruxelles, 23 - 29 juillet 1998*, Tübingen, Niemeyer, 2000, p. 49-59.

CASTEX Pierre-Georges, « Balzac et Charles Nodier », *L'Année balzacienne*, 1962, p. 195-212.

GENETTE Gérard, *Mimologiques. Voyage en Cratylie*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1976.

LAISNEY Vincent, *L'Arsenal romantique. Le salon de Charles Nodier (1824-1834)*, Paris, Champion, coll. « Romantisme et modernités », n° 49, 2002.

LARAT Jean, *La Tradition et l'Exotisme dans l'œuvre de Charles Nodier (1780-1844). Étude sur les origines du romantisme français*, Paris, Librairie ancienne Honoré Champion, coll. « Bibliothèque de la revue de littérature comparée », n° 9, 1923.

LOWE-DUPAS Hélène, *Poétique de la coupure chez Charles Nodier*, Amsterdam, Rodopi, coll. « Faux titre », n° 102, 1995.

SANGSUE Daniel, « Charles Nodier, *Questions de littérature légale. Du plagiat, de la supposition d'auteurs, des supercheries qui ont rapport aux livres* », *Romantisme. Revue du dix-neuvième siècle*, n° 122, 2003, p. 149-150.

VILLENEUVE Roselyne de, *La Représentation de l'espace instable chez Nodier*, Paris, Champion, coll. « Romantisme et modernités », n° 122, 2010.

2.4 Études sur le commerce du livre au XIX^e siècle

ALLEN James Smith, « Le commerce du livre romantique à Paris (1820-1843) », *Revue*

- française d'histoire du livre*, vol. 49, n° 26, 1980, p. 69-93.
- BARBIER Frédéric, *Histoire du livre*, 2^e éd, Paris, Colin, coll. « U. Histoire », 2006.
- BARBIER Frédéric, « L'économie éditoriale », dans R. Chartier et H.-J. Martin (éd.), *Histoire de l'édition française. Tome II. Le livre triomphant. 1660-1830*, Paris, Promodis, 1987, p. 558-569.
- BARBIER Frédéric, « Les innovations technologiques », dans R. Chartier et H.-J. Martin (éd.), *Histoire de l'édition française. Tome II. Le livre triomphant. 1660-1830*, Paris, Promodis, 1987, p. 544-551.
- BASSY Alain-Marie, « Le livre mis en pièce(s). Pensées détachées sur le livre romantique », *Romantisme. Revue du dix-neuvième siècle*, vol. 14, n° 43, 1984, p. 19-28.
- BELLOS David, « La conjoncture de la production », dans R. Chartier et H.-J. Martin (éd.), *Histoire de l'édition française. Tome II. Le livre triomphant. 1660-1830*, Paris, Promodis, 1987, p. 552-557.
- DESMARS Henri, Germaine FRIGOT et Alain FOURQUIER, *Histoire et commerce du livre: manuel à l'usage des bibliophiles, amateurs et professionnels*, Paris, G.I.P.P.E, coll. « Les amoureux des livres », 1998.
- FOUCAULT Michel, *La Bibliothèque fantastique. À propos de La Tentation de Saint Antoine de Gustave Flaubert*, Bruxelles, Lettre Volée, 1995.
- HAMON Philippe, *Imageries. Littérature et image au XIX^e siècle*, Paris, José Corti, coll. « Les essais », 2001.
- LYONS Martyn, *Le Triomphe du livre. Une histoire sociologique de la lecture dans la France du XIX^e siècle*, Paris, Promodis, coll. « Histoire du livre », 1987.
- SANGSUE Daniel, « Démesures du livre », *Romantisme. Revue du dix-neuvième siècle*, vol. 20, n° 69, 1990, p. 43-59.
- THÉRENTY Marie-Ève, « Quantifier l'immatériel. Des chiffres et des lettres sous la monarchie de Juillet », dans J.-Y. Mollier, P. Régner et A. Vaillant (éd.), *La production de l'immatériel: théories, représentations et pratiques de la culture au XIX^e siècle*, Paris, Publications de l'Université de Saint-Etienne, 2008, p. 247-259.
- VAUCAIRE Michel, *La Bibliophilie*, Paris, PUF, coll. « Que sais-je ? », n° 1406, 1970.
- VOUILLOT Bernard, « La Révolution et l'Empire: une nouvelle réglementation », dans R. Chartier et H.-J. Martin (éd.), *Histoire de l'édition française. Tome II. Le livre triomphant. 1660-1830*, Paris, Promodis, 1987, p. 526-535.

2.5 Études structurelles et matérielles sur le livre

BUTOR Michel, *Essais sur le roman*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », n° 206, 1995.

CHRISTIN Anne-Marie, « Rhétorique et typographie. La lettre et le sens », *Revue d'esthétique*, n° 1-2, 1979, p. 297-323.

CHRISTIN Anne-Marie, *L'Image écrite, ou, La déraison graphique*, Paris, Flammarion, coll. « Idées et recherches », 1995.

CLAMOTE CARRETO Carol F., « Topique et utopie du livre au Moyen Âge : le texte (im)possible », dans A. Milon et M. Perelman (éd.), *Le Livre et ses espaces*, Nanterre, Presses universitaires de Paris 10, 2007, p. 35-61.

DIONNE Ugo, *La Voie aux chapitres. Poétique de la disposition romanesque*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 2008.

GENETTE Gérard, *L'Œuvre de l'art. Tome 1. Transcendance et Immanence*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1994.

HÉRICHE Sandrine et Maud PÉREZ-SIMON, *Quand l'image relit le texte. Regards croisés sur les manuscrits médiévaux*, Paris, Presses Sorbonne nouvelle, 2013.

PASTOUREAU Michel, « L'illustration du livre : comprendre ou rêver ? », dans R. Chartier et H.-J. Martin (éd.), *Histoire de l'édition française. Tome I. Le livre conquérant. Du Moyen Âge au milieu du XVII^e siècle*, Paris, Promodis, 1987, p. 501-530.

SCHNEIDER Annie et Jérémie BOUILLON, *Le Livre objet d'art, objet rare*, Paris, Martinière, 2008.

2.6 Études sur l'intertextualité et le plagiat

CHARLES Michel, « Bibliothèques », *Poétique*, vol. 9, n° 33, 1978, p. 1-27.

FERRAND Nathalie, *Livre et Lecture dans les romans français du XVIII^e siècle*, Paris, PUF, coll. « Écriture », 2002.

FOUCAULT Michel, *L'Archéologie du savoir*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », n° 354, 2012.

KRISTEVA Julia, *Sēmeiōtikē. Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », n° 96, 1978.

MARTINEAU Yzabelle, *Le Faux littéraire. Plagiat littéraire, intertextualité et dialogisme*, Québec, Éditions Nota bene, coll. « Essais critiques », 2002.

MAUREL-INDART Hélène, *Du plagiat*, Paris, Gallimard, 2011.

MÉNAGER Daniel, *Le Roman de la bibliothèque*, Paris, Les Belles lettres, coll. « Belles lettres/Essais », 2014.

MORTIER Roland, *L'Originalité. Une nouvelle catégorie esthétique au siècle des Lumières*, Genève, Droz, 1982.

SANGSUE Daniel, « Les vampires littéraires », *Littérature*, n° 72, 1989, p. 92-111.

SCHNEIDER Michel, *Voleurs de mots. Essai sur le plagiat, la psychanalyse et la pensée*, Paris, Gallimard, 2011.

2.7 Narratologie

GENETTE Gérard, *Métalepse. De la figure à la fiction*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 2004.

GENETTE Gérard, *Seuils*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1987.

GENETTE Gérard, *Nouveau discours du récit*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1983.

GENETTE Gérard, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1982.

GENETTE Gérard, *Figures III*, Paris, Seuil, coll. « Tel quel », 1972.

MARIE Jean-Noël, « Pourquoi Homère est-il aveugle ? », *Poétique*, n° 66, 1986, p. 235-254.

RIGOLOT François, « Prolégomènes à une étude du statut de l'appareil liminaire des textes littéraires », *L'Esprit Créateur*, vol. 37, n° 3, 1987, p. 7-18.

SABRY Randa, « Quand le texte parle de son paratexte », *Poétique*, vol. 18, n° 69, 1987, p. 83-99.

SCHUEREWEGEN Franc, « Réflexions sur le narrataire. Quidam et Quilibet », *Poétique*, vol. 18, n° 71, 1987, p. 245-254.

2.8 Linguistique

DÜRRENMATT Jacques, *Bien coupé, mal cousu. De la ponctuation et de la division du texte romantique*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, coll. « Essais et savoirs », 1998.

ROUSSEAU Jean-Jacques, *Essai sur l'origine des langues: où il est parlé de la mélodie et de l'imitation musicale*, J. Starobinski (éd.), Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », n° 135, 2006.

2.9 Autres

ARON Paul, Denis SAINT-JACQUES et Alain VIALA (éd.), *Le Dictionnaire du littéraire*, 1^{ère} éd, Paris, PUF, 2002.

BERNARD-GRIFFITHS Simone, Pierre GLAUDES et Bertrand VIBERT (éd.), *La Fabrique du Moyen Âge au XIX^e siècle: représentations du Moyen Âge dans la culture et la littérature françaises du XIX^e siècle*, Paris, Champion, coll. « Romantisme et modernités », n° 94, 2006.

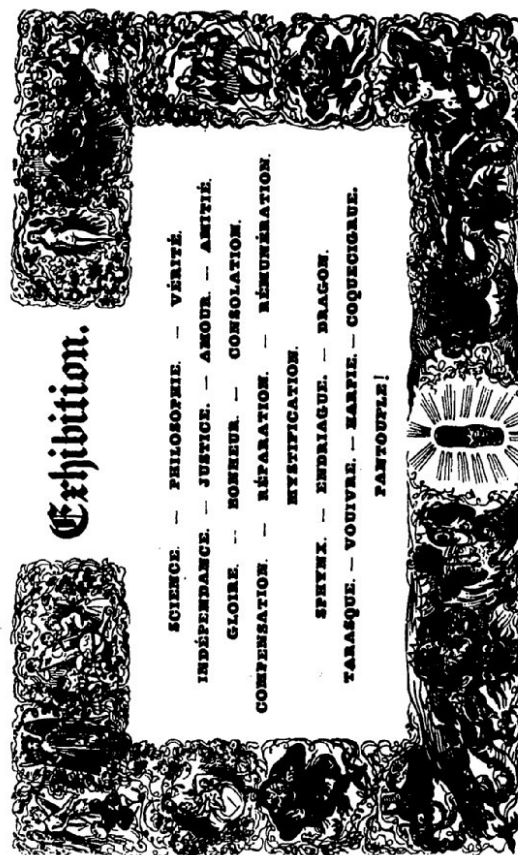
D'ALEMBERT Jean Le Rond, *Discours préliminaire de l'Encyclopédie*, Paris, Vrin, 2000.

DUMAS Alexandre, *Les Mille et un fantômes ; précédé de, La femme au collier de velours*, A.-M. Callet-Bianco (éd.), Paris, Gallimard, coll. « Folio Classique », n° 4316, 2006.

GUIBBERT Jean-Paul, « Approches d'un "anonyme" », dans P. Alexandre (éd.), *Hypnerotomachia Poliphili, ou, Le Songe de Poliphile: le plus beau livre du monde: Venise 1499-Paris 1546*, Auxerre, Bibliothèque municipale d'Auxerre, 2000, p. 7-16.

ANNEXE I

C. NODIER, *Histoire du roi de Bohême et de ses sept châteaux*, Paris, Paul Dupont, 1950 [1830], p. 95.



ANNEXE II

C. NODIER, *Histoire du roi de Bohême et de ses sept châteaux*, Paris, Paul Dupont, 1950 [1830], p. 297.

Distraction.

Mais cela n'avance pas beaucoup ma toilette.
Mon bas de soie étoit à l'envers, et j'avois mis
mon pied gauche dans ma pantoufle droite.

ANNEXE III

C. NODIER, *Histoire du roi de Bohême et de ses sept châteaux*, Paris, Paul Dupont, 1950 [1830], p. 398.

578 HISTOIRE DU ROI DE BOHÈME.

Ta ta—ta ta—ta ta—ta ta—hup.

A u ho. Tza tza tza. O hem. O hup. O war!

Trrrrrrrrrrrrrr. Hup. O hep. O hup. O hem.

Hap!

Trrrrrrrrrrrrrr. O hup. O hé. O halt! O!

Ooooooh!

Xi xi xi xi! Pic! Pan! Baoûnd.

Hourra!!!!!!!!



ANNEXE IV

C. NODIER, *Histoire du roi de Bohême et de ses sept châteaux*, Paris, Paul Dupont, 1950 [1830], p. 150.

150

HISTOIRE

« damment de la colombe et du corbeau de la
 « Vulgate, Jean Le Pelletier croit y voir un
 « butor.

— Trois butors, ni plus ni moins, Jean Le
 Pelletier, Bochart, et toi, dit Breloque... —



« — Le ruban que cet oiseau anonyme, pseu-
 « donyme, ou plutôt polyonyme, offrit au nou-
 « veau chef de la race humaine, et dont la cou-
 « leur est devenue depuis celle de l'espérance,
 « présentait sans doute aux yeux le riant aspect
 « de la verdure qui alloit parer la terre recon-
 « quise. Ce fut un ruban verd, Breloque (c'est-

ANNEXE V

C. NODIER, *Histoire du roi de Bohême et de ses sept châteaux*, Paris, Paul Dupont, 1950 [1830], p. 12-13.

12

HISTOIRE

amis de ma jeunesse. A vingt-cinq ans, je n'avois jamais recherché d'autre conversation que la sienne, et quelle conversation !

L'homme le plus mince, le plus géométriquement strait dans toutes ses dimensions — le plus de latin, d'éty-
nomatopées — diathèses, d'h-
métathèses — syncopes et d' tête qui conti-



plus long, le plus étroit, le quement ab-
tes ses dimen-
frotté de grec, mologies, d'o-
de thèses, de ypothèses, de
de tropes, de apocopes — la

ent le plus de mots contre une idée, de sophismes contre un raisonnement, de paradoxes contre une opinion — de noms, de prénoms, de surnoms — de titres oubliés et de dates inutiles — de niaiseries biologiques, de balivernes bibliologiques, de billevesées philologiques — la table vivante des matières du *Mithridate* d'Adelung et de l'*Onomasticon* de Saxius !...

Le second, créature bizarre et capricieuse —

DU ROI DE BOHÈME.

15

jeu singulier de la Providence qui s'amuse, après avoir moulé un génie sous la forme d'Achille ou d'Apollon, à bâtir avec les rognures échappées à son ciseau sublime un monstre difforme et grotesque — mélange fortuit d'éléments que l'on croiroit incompatibles — accident passager mais unique dans les modes innombrables de l'être — ébauche ridicule de l'homme qui ne sera jamais achevée — être sans nom, sans but, sans destinée, qu'on voit toujours riant, toujours chantant, toujours moquant, toujours gabant, toujours gambadant, toujours disposé à rien faire ou à faire des riens —



Hélas ! mon cher Victor, je n'ai pas ta plume d'or et ton encre aux mille couleurs ; je n'ai pas, mon cher Tony, la palette plus riche que l'arc-

ANNEXE VI

C. NODIER, *Histoire du roi de Bohême et de ses sept châteaux*, Paris, Paul Dupont, 1950 [1830], p. 40-41.

40 HISTOIRE DU ROI DE BOHÈME.

bouche allongée et frémissante, elle puisse briser de temps en temps, au sommet d'un buisson qui n'appartient à personne, un de ces longs bouquets de feuilles ou de fruits parasites qui épuisent l'arbuste et ne l'embellissent pas...



Fruitu capreatus volvitur gesticus croceo...

(C'étoit probablement le corymbe d'un sorbier avant la maturité.) —

O critique impitoyable, on ne vous en demande pas davantage...

Messieurs, voulez-vous permettre? Place à la chèvre de Théocrite!

Protestation.

Plagiaire! moi, plagiaire! — Quand je voudrois trouver moyen pour me soustraire à ce reproche de disposer les lettres dans un ordre si

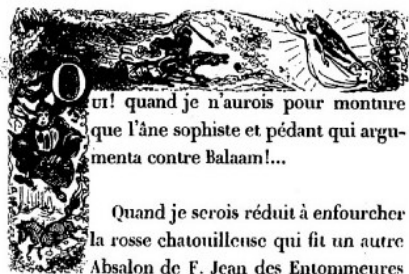
N O U V E A U,

ou d'assujettir les lignes à des règles
de disposition si bizarres,
ou pour mieux dire
si follement
hétérocl-
ites!!!

ANNEXE VII

C. NODIER, *Histoire du roi de Bohême et de ses sept châteaux*, Paris, Paul Dupont, 1950 [1830], p. 1 et p. 398.

Introduction.



598

APPROBATION.

*sant; mais que la TABLE DES CHAPITRES m'a
paru d'une invention fort agréable et d'un
usage fort commode pour les sociétés graves,
religieuses et bien pensantes, qui s'exercent,
dans les soirées d'hiver, au jeu édifiant et in-
structif du corbillon.* Raminagrobis.



ANNEXE VIII

C. NODIER, *Histoire du roi de Bohême et de ses sept châteaux*, Paris, Paul Dupont, 1950 [1830], p. 56.

56

HISTOIRE

fixes, éteints et muets. Aucune âme ne se mouvoit derrière eux.

Le bruit des brises avoit couvert celui de mes pas. Rien n'indiquoit que je fusse aperçu. Je pensai qu'il étoit aveugle.



Puck avoit étudié toutes mes impressions, et au premier sentiment de bienveillance qu'il vit jaillir de mes regards, il courut à ce nouvel ami.

ANNEXE IX

C. NODIER, *Histoire du roi de Bohême et de ses sept châteaux*, Paris, Paul Dupont, 1950 [1830], p. 121.

DU ROI DE BOHÈME.

121

« nétrant au fond de mon ame d'un regard acéré;
« et je consens à satisfaire votre curiosité, car je
« sais, à vous voir, que nous suivons la même
« route... »

Et pendant qu'il prononçoit ces paroles, il avoit saisi le bridon de mon cheval, et il m'emportoit dans la course du sien avec une rapidité dont aucun des souvenirs de notre vie terrestre ne peut donner l'idée, mais qui avoit cela d'étrange que je n'en éprouvois pas même le mouvement, et que je me demandai un instant si ce n'étoit pas le désert, le fleuve et le ciel, qui fuyoient.



ANNEXE X

C. NODIER, *Histoire du roi de Bohême et de ses sept châteaux*, Paris, Paul Dupont, 1950 [1830], p. 373.

DU ROI DE BOHÈME.

575

personne, après avoir entendu l'histoire du chien de Brisquet, qui ne connoisse aussi parfaitement Brisquet, sa femme, ses enfants et son chien, qu'au bout de trois mois de résidence à la Goupillière. Vous ne passeriez pas vous-même à la porte d'une hutte de bûcheron de la forêt de Lions, devant laquelle aboie un chien noir à la barbe flamboyante, sans vous écrier : Breloque, nous ne sommes pas égarés ! voici la maison de Brisquet !



Que dirai-je des localités ? Vous n'avez besoin ni de boussole, ni de guides, ni de cartes, ni d'itinéraire, ni de statistique, ni d'almanach, pour

ANNEXE XI

C. NODIER, *Histoire du roi de Bohême et de ses sept châteaux*, Paris, Paul Dupont, 1950 [1830], p. 303.

DU ROI DE BOHÈME.

505

— Maugrebleu de toi, dit Breloque! —

« Quel heureux événement, » continue-t-il en vous liant d'un bras familier, en appuyant sa main sur votre épaule, et en vous faisant cavalièrement pirouetter devant toute l'assemblée, pour qu'il ne reste de doute à personne sur l'intimité de cette amitié soudaine et inévitable!



« Mais, reprend-il à plus basse voix, c'est que
« tu es ici nouveau venu! c'est que tu as besoin
« de *Cicerone*, et comme je suis depuis cinq

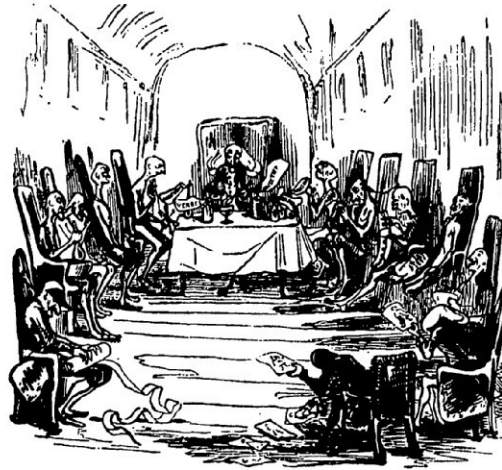
ANNEXE XII

C. NODIER, *Histoire du roi de Bohême et de ses sept châteaux*, Paris, Paul Dupont, 1950 [1830], p. 265.

264

HISTOIRE

jours, parce qu'il y avoit réellement quelque chose de merveilleux dans l'industrie du mécanicien, et que Tombouctou est d'ailleurs de toutes les villes du monde celle où l'on a le plus de temps à perdre.



Mistigri avoit été si heureux dans l'expression de ses figures, qu'il n'en étoit pas une qui ne parût s'occuper d'un objet ou s'adonner à une étude, comme si elle eût été organisée à la manière des créatures raisonnables, et c'est ce qu'on

ANNEXE XIII

C. NODIER, *Histoire du roi de Bohême et de ses sept châteaux*, Paris, Paul Dupont, 1950 [1830], p. 265.

Histoire
du
Roi de Bohême
et
de ses sept châteaux.

PASTICHE.

O imitatores, servum pecus !
HORAT., *Epist.* I. XIX, 19.



PARIS.

CHEZ LES LIBRAIRES

QUI NE VENDENT PAS DE NOUVEAUTÉS.

3.

ANNEXE XIV

C. NODIER, *Histoire du roi de Bohême et de ses sept châteaux*, Paris, Paul Dupont, 1950 [1830], p. 265.

DU ROI DE BOHÈME.

175



Le sorcier suoit d'ahan, et Breloque trembloit de tous ses membres.

Après cela le docteur Abopacataxo dessina une grande croix latine, entre les croisillons de laquelle (ô profanation!) il se hâta de promener

ANNEXE XV

C. NODIER, *Histoire du roi de Bohême et de ses sept châteaux*, Paris, Paul Dupont, 1950 [1830], p. 6.

6

HISTOIRE

Ne puis-je voyager sans cheval dans tous les espaces que Dieu a ouverts à l'imagination de l'homme? N'ai-je pas à mon service la voiture commode et obéissante dont il me fit présent, pour toute part de mon céleste héritage, et que j'ai préférée quelquefois aux chars de Pharaon?

Je ne vous dirai pas précisément comment votre carrossier l'appellerait. Ce n'est pas la *dés-obligeante* solitaire de M. Dessein; ce n'est pas le *tilbury* présomptueux du petit maître. Ce n'est ni la *sédirole* rapide de l'Italien qui fuit sur deux roues brûlantes, ni le traîneau fumant du Lapon qui glisse en sifflant sur la neige, et dispa- roît au milieu d'un nuage de poussière glacée.



C'est une voiture à moi, où je dors paisiblement sur les quatre coins, quelquefois seul, souvent accompagné, et que je dirige à mon gré vers tous les points de l'univers.